

دينيس دتون

غريزة الفن

الجمال، والتمتع، والتطور البشري

ترجمة:
هناء خليف غني
أحمد إبراهيم
مراجعة:
سامر حميد



غريزة الفن

الجمال، والتمتع، والتطور البشري

دينيس دتون

غريزة الفن

الجمال، والتمتع، والتطور البشري



ترجمة

هنـاء خليف غني

أحمـــد ابراهيـم

مراجعة

ســـامر حميـد



غريزة الفن، الجمال، والتمتع، والتطور البشري

دينيس دتون

ترجمة: هناء خليف غني ، أحمد إبراهيم

مراجعة: سامر حميد

The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution

Denis Dutton

الطبعة الأولى: 2023

التصميم والاخراج الفني : ماهر عدنان

First published by Dar Sotour For Publishing and Distribution
Baghdad - Iraq - Al Mutnabi street - Jadeed Hasan Basha Entry

---



دار سطور للنشر والتوزيع

بغداد شارع المتنبي مدخل جديد حسن باشا

هاتف: 07700492567 - 07711002790

Email: bal_alame@yahoo.com



SUMER

Printing, Publishing & Distribution

LUXEMBOURG - 2-c Crauthemerstraoss - L-3334 HELLANGE

+352 671531017

ISBN: 978-9922628-70-7

فهرس المحتويات

إِهْدَاء المؤلف

لــمارجريت، سونيا، وبِن.

إهْدَاء التّرجمة

إلى المبَجَّل داروين

« إن الشُعور الجماليّ، لا يقتصرُ على الإنسان فحسب، ولا على الحيوانات الأدنى منه، فالحرشفيَّات لديها قُدرة على تذوق الجمال، كما تستحسن إناث الطيور الألوان الزاهية والأصوات الجميلة والصافية لدى ذكورها»

~سامر حميد

تمهيد

تُقدم هذه الصفحات طريقة للنظر إلى الفنون التي تطالعنا يوميًا سواء في مجال الكتابة أم النقد؛ طريقة أعتقدُ أنها أكثر وجاهةً، وقوة، وتوفر إمكانات أفضل من الخطاب المنعزل، والكتيم، الذي يُخمدُ وهجَ الجزء الأكبر من الدراسات الإنسانيَّة. آن الأوان للنظر إلى الفنون في ضوء نظريَّة التطور لتشارلز داروين؛ وللحديث عن الغريزة والفَنِّ.

وبالتالي، ما الذي يُمكن لداروين أن يُخبرنا به عن الإبداع الفَنِّي؟ بوسع النظريَّة الداروينيَّة، بطبيعة الحال، أن تُفسر السِمات الجسميَّة، مثل وظيفة البنكرياس، أو أصبع الإبهام المعاكس، ولكن، ماذا عن شعر أميلي دنسن، أو شاكون، أو معزوفة الرقص السريعة للموسيقار يوهان سباستيان باخ، أو اللوحة التعبيريَّة التجريديَّة واحد: رقم 31، 1950 للرسام الأمريكيّ، جاكسن بولوك. قد يكون للبشر غريزة التزاوج، فهذا مُحتمل، أو غريزة الأمومة، فهذا جائز. ولكن غريزة الفَنِّ! تبدو الفكرة ذاتها متناقضة ظاهريًا.

نحن نميلُ للتفكير في الغرائز بوصفها أنماط سلوك آليَّة غير واعيَّة. فشبكة العنكبوت التي تلمع في الصباح الندي، هي مُقررة بموجب شفرة جينية في دماغ العنكبوت الصغير. وقد تكون هذه الشبكة منظرًا مُحبَّبًا وسارًّا لأعيننا، ولكن جمالها ما هو سوى نتاجٍ

عرضيّ لأسلوب العنكبوت في التمتع بتناول الفطور. إن مثل هذه الحوادث اللطيفة في الطبيعة، من منظور إما العنكبوت، أو منظور الناظر البشريِّ، تختلف اختلافًا هائلا بالطريقة التقليديَّة التي ننظر فيها للأعمال الفَنِيَّة.

إن الأعمال الفَنِيَّة هي الأكثر تعقيدًا، وتنوعًا، بين الإنجازات البشريَّة، إنها إبداعات الإرادة البشريَّة الحرة والتنفيذ الواعي. وهي تقتضي خياراً عقلانيًا، وموهبة حدسيَّة، وأعلى مستويات المهارات المُكتسبة اللابدهيَّة. إن كل عضو في مجموعة الأنواع العنكبوتيَّة التي تنسج الشبكات ينتجُ، أساسًا، الشبكة نفسها بموجب الشفرة ذاتها، وهذا يعني أنهم يتماثلون في أسلوب نسجهم للشبكة. في المقابل، تميل الأعمال الفَنِيَّة للتعبير الشخصيِّ الذي يمنحها تنوعًا مذهلًا: فلا يوجد رسمتان انطباعيَّتان متماثلتان من رسومات مونية لزنبق الماء الأبيض، ولا نلحظ تكرارًا في المآسي الإغريقيَّة، ولا الفواصل الموسيقيَّة التي ألفها براهمس- بل ، ويغيب التماثل حتى في عرضين أدائيين للمأساة، أو في عزفين للفاصلة الموسيقيَّة ذاتها. فالفنون هي تعبير عن الخصوصيَّة والتفرُّد. إنها تجمع بين التقاليد، والأساليب الفنيَّة، وتجربة الفَنَّان الشخصيَّة، والخيال، والمشاعر التي تلتحم جميعًا وتتحول في متخيل جماليِّ.

والأهم من ذلك، أنَّ الأعمال الفَنِيَّة، والعروض الأدائيَّة، هي بين الإبداعات البشريَّة الأكثر توهجًا وبهرجةً التي تقف بالضد ظاهريًا من السلوك العملي؛ فبوسع هذه الأعمال والعروض، في الأنواع

الرفيعة من الروائع الأكثر عمقًا وقدرةً على التأثير، أن تكشف عن روحانيَّة سامية لا شيء يضاهيها في التجربة البشريَّة. وبغض النظر عن الطريقة التي تنظر إليـها، فلا صلة للفنون بحقائق الجسد والدماغ العاديَّة التي تعتني نظريَّة التطور الداروينيَّة تقليديًّا، بتفسيرها!

إنَّ كل ما قد قلته للتوِ عن الفنون دقيقٌ، ما عدا الجملة الأخيرة. وغايتي، في هذا الكتاب، أن أُبيِّن السبب الذي يجعل من التفكير بانعدام الصلة بين الفنون والتطور خطأً ينبـغي تصحيحه.

تأييدًا لهذا القول، كتب داروين في خاتمة كتابه العظيم (أصل الأنواع): « أنا أرى في المستقبل البعيد، حقولًا شاسعةً مفتوحةً أمام باحثين متميزين. إذ سيُقام علم النفس على أساسٍ جديد معني بالاكتساب التدريجي للقابليات والقوى الذهنيَّة». يا لداروين كم كان مُحقًّا؛ إذ شهدت الأعوام الأخيرة تطبيقات مُثمرة للغاية للأفكار الداروينيَّة في الأنثروبولوجيـا، والاقتصاد، وعلم النفس الاجتماعيّ، واللسانيـات، والتـاريخ، والسيـاسة، والنظريَّة القانونيَّة، وعلم الإجرام،فضلاً عن الدراسة الفلسفيَّة للعقلانيَّة، واللاهوت، ونظريَّة القيـمة. وخلف هذا التغيير المُذهل الذي أحدثه داروين في الكتابة البحثيَّة والمعرفيَّة، يكمنُ علم النفس التطوُّريُّ الذي يفسر الكثير من جوانب الحياة الاجتماعيَّة والجنسيَّة والثقافيَّة التي كانت عجيبةً إلى وقتٍ قريبٍ. ومع اتفاقنا على الطبيعة المُعقدة للغاية التي تتسم بها الفنون، وأيضًا العوالم الثقافيَّة التي تبلورت منها، إلا أنها ليست منفصلةً عن التطور. والسؤال الذي يُملي نفسه هنا: لمَ

يجب على دراسة الفنون أن تنكمش على نفسها وتبتعد عن منظور أسهم سلفًا في إثراء وتنشيط العديد من حقول الاستعلام المعرفي الأخرى؟

إنَّ الفُنون، بكل عظمتها، ليست أكثر ابتعادًا من السِمات المُطورة للعقل والشخصيَّة البشريتين من ابتعاد شجرة البلوط عن المياه الجوفيَّة التي تغذيها وتديم أمد بقائها. وليس تطور الإنسان العاقل في المليون عامًا الماضية محض سجل تاريخيّ للآليَّة التي تمكن بوساطتها من التمتع برؤية لونيَّة حادة، وقدرة على تذوق الحلوى، ومشية بانتصاب. إنه، بالقدر نفسه، القصة التي تروي لنا كيف أصبحنا أنواعًا مهووسةً بخلق التجارب الفَنِيَّة التي نُسلِّي بها ونُسعد أنفسنا، ونصدمها، وندغدغ بها مشاعرنا، من ألعاب الأطفال وإلى رباعيات بيتهوفن، ومن عصر الكهوف المُضاءة بالنار إلى البث العالميّ المتواصل لشاشات التلفاز.

هذا الكتاب هو عن هذا الهوس؛ عن جذوره التطوريَّة القديمة وتأثيرها النهائيّ في الأذواق والاشتغالات الفَنِيَّة في عالمنا المعاصر. وخط الهجوم الذي تبنيته، يختلف نسبيًا عن المقاربات الأخرى. إذ لم أستهل نقاشيَ بعلم النفس التجريبي- لنقل، بدراسات توضح الطريقة التي ندركُ بها الألوان والأصوات- وبتفسير الطابع الحالي للفنون بناءً على النتائج التي توصل لها هذا العلم. إن مقاربةً مثل هذه تُبالغ في التفسير؛ إذ إنها لا تكتفي بشرح عمليَّة الإدراك الحسيِّ للوحات، بل أيضًا الاستخدام

العملي للنظر وجميع الحواس الأخرى.

وبالمثل، لم أنطلق في حديثي من ما قبل التاريخ، مع اختراع الحُلي قبل ثمانين ألف عام على الأغلب، ثم التماثيل العاجيَّة الرائعة لحيوان الماموث، والرسومات الرائعة في كهوف منطقة لاسكو في فرنسا وصولًا إلى الطرف الآخر من الإبداع الفَنِّي متمثلًا في مايكل أنجلو وبيكاسو. إن النقاشات التي تتبع هذا الأسلوب تحاول استخلاص الكثير من مجموعةٍ صغيرةٍ، ومتناثرةٍ، وغامضة إلى الآن من الفَنِّ الباليوليثي (الحجري القديم) الباقي. ومثلما يتعذر التنبؤ بطقس اليوم من البيانات المتوفرة عن العصر الجليديّ الأخير، يتعذر الاستدلال على وضع الفُنون اليوم بالاعتماد على مشاهدة ما في داخل كهوف ما قبل التاريخ.

يبدأ الفصل الأول، بدلًا من ذلك، بشيء مألوف وواقعيّ، يتمثل بالتقاويم وأنواع رسومات المناظر الطبيعيَّة التي تُزينها في أرجاء العالم. فعلى شاكلة فن رسم الطبيعة، وتصميم الحدائق العامة، وحتى ملاعب الغولف، تتصل التقاويم اتصالًا وثيقًا وأخَّاذًا بمناطق السفانا وغيرها من أشكال الطبيعة المناسبة للتطوُّر البشريّ. ومثلما سأُبين، فإن الأذواق البشريَّة لرسم الطبيعة ليست محض نتاجات للاشتراط الاجتماعيّ المتأتي من الخيارات المبنيَّة على التفاوض والمناورة التي اتخذها صانعو التقاويم (أو فنانو المناظر الطبيعيَّة)؛ ولكن، إن صانعي التقاويم وبائعيها يتماهون مع أذواق ما قبل التاريخ التي يشتركون فيها مع زبائنهم عبر العالم.

ولذا، اخترت أن أبدأ بما نعرفه بالتجربة الشخصيَّة المباشرة: حالة الفُنون في عالمنا المعاصر. إذ بوسعنا، بناءً على وجهة النظر هذه، أن نعود للنظر في المعلوم من التطوُّر البشريّ، المدعوم بالدراسات الاثنوجرافيَّة التي تصف قبائل الصيادين-الجامعين الأميَّة التي تمكنت من البقاء حتى القرن العشرين، بما أن أسلوب حياتهم هو مرآة لأسلوب حياة أسلافنا. وبعد جمعي للبيانات والأدلة، انتقلت في الفصل الثاني للحديث عما شغل الفلاسفة من زمن الإغريق: الطبيعة البشريَّة بمشاغلها، وميولها، وأهوائها البدهيَّة في الحياة الفكريَّة والاجتماعيَّة، بما فيها أذواقها في التسلية والتجربة الفَنِّيَّة.

تُلمح الطبيعة البشريَّة الفِطريَّة المُطبقة بأسلوبٍ عبر ثقافي، بدورها، إلى تعريف طبيعيّ عابر للثقافات لمفهوم الفَنِّ مثلما بسطنا القول في الفصل الثالث. يجب فهم الفُنون بناءً على مجموعة من السمات- مثل استعراض المهارة، والتمتع، والخيال، والانفعال وغيرهم- التي تسمحُ لنا، تقليديًّا، بتحديد مواد الفَنِّ والعروض الأدائيَّة الفَنِّيَّة عبر التاريخ والثقافات. وهذه السمات ثابتة في الحياة البشريَّة، وتظهر عفويًّا حيثما تُكيَّف الأشكال الفَنِّيَّة أو تُخترع، سواء أكانت الغاية من ذلك التثقيف أم التسلية. عملت العديد من الخلافات في نظريَّة الفَنِّ، بلا مللٍ أو كللٍ، في تغذية الجدل بشأن المكانة الفَنِّيَّة لأعمال فنيَّة حداثيَّة مُسلية واستفزازيَّة، من مثل علب الصابون التي قدمها أندي وارهول بتوقيعه، وجلوس جون كيج إلى بيانو مع ساعة توقيت. ونحتاج، أولًا، إلى التركيز على معرفة ما الذي يجعل لوحة «بعد ظهر يوم أحد في جزيرة لا غراند جات» للفنان

الفرنسي جورج سورا أو آنا كارنينا أو مبنى كرايسلر في مانهاتن، عملًا فنيًّا؟ وبعد وضع تعريف للفَنِّ عابر للثقافات بوصفه مفهومًا تجميعيًّا، يُمكننا الخروج من مركز الفُنون المُسلم به لمناقشة (هذا ما يجب فعله حتمًا) موضوعات جدليَّة تقع في حدود متنازع عليها لهذا المفهوم.

ولأن إمكانيَّة التوصل لتعريف عبر ثقافي للفَنِّ، في أصلها، هي محل جدلٍ وخلافٍ بين بعض الأنثروبولوجيين ومنظِّري الفَنِّ، انصبت عناية الفصل الرابع على دراسة فحوى الاعتراض الأكاديمي المنبثق من غرف الحلقات النقاشيَّة، الذي يقول: «لكنهم لا يملكون مفهومنا عن الفَنِّ». إن فكرة السؤال عن امتلاك ثقافة ما، «مفهوم مختلف» للفَنِّ عن مفهومنا، في ذاتها، تُشكل تحديًا لافتًا: إذ ليس بوسعك حتى أن ترمي مفهوم الفَنِّ بالاختلاف ما لم يشترك هذا المفهوم بشيء ما مع مفهومك. وإلا، ما سبب استخدامك لمفردة «الفَنِّ» في المقام الأول؟ يستكشف الفصل الرابع هذه الالتباس، ويُجادل أن التحولات عبر الثقافيَّة وقعت، في الأعم الأغلب، ضحيَّة لمبالغة وسوء فهم الأنثروبولوجيين وغيرهم المُصممين على تغريب الثقافات الأجنبيَّة وإنكار عالميَّة الفَنِّ.

ما الذي يعنيه أن تُسمي الفُنون بالتكيفات التطوريَّة؟ كيف تُستمد متع المشاركة في الألعاب الفيديويَّة أو الاستماع إلى الفوغا[1] من

---

(١) نوع من التآليف الموسيقية الغربية يعطي الانطباع للمستمع بمشهد هرب ومطاردة عن طريق الدخول المتتالي والمتعاقب للأصوات وتكرار نفس المقطع.

العمليات الغريزيَّة التي كانت موجودةً قبل عشرات الآلاف من الأعوام؟ هل البحث عن التمتع، الذي يقع في قلب التجربة الفَنِيَّة، عرض ثانويٌّ للغرائز القديمة التي تبلورت لأغراض أخرى ، أم هل هو خاصيَّة غريزيَّة بذاته؟ يتعامل خبير علم الحفريات، ستيفن جيَ جولد مع أنشطة ثقافيَّة رفيعة، مثل الفُنون، بوصفها نتاجات عرضيَّة عديمة الفائدة من المنظور التطوُّريِّ للدماغ البشري كبير الحجم؛ فهي ظواهر ليس لدى العلم التطوُّريِّ الكثير ليقوله عنها. وتتجاهل الصورة المزيفة هذه حقيقة أن الفُنون، مثل اللُّغة، تتبلور عفويًّا وعالميًّا بأشكالٍ متماثلةٍ عبر الثقافات عن طريق استثمارها قابليات خياليَّة وفكريَّة كان لها قيمة بقاء واضحة ما قبل التاريخ. لم تعد الفروقات السطحيَّة الواضحة بين أشكال الفَنِّ عبر الثقافات، محط جدل ضد أصولها الغريزيَّة، مثلما يفعل الفرق بين اللغتين البرتغاليَّة والسواحيليَّة الذي يشير إلى أن اللُّغة لا تعتمد على التجميع العالميّ للقابليات الغريزيَّة.

أما سرد القصص الخلاق ـ كأقدم أنواع الفُنون على الأغلب ـ فهو الآخر موجود عبر التاريخ، وبنحوٍ مماثل للُّغة، يبتكره البشر، ويطورونه ويفهمونه في أرجاء العالم. يتناول الفصل السادس التمتع البشريَّ النابع من القصص المُتخيلة والحكايات المروية من أفراد القبائل الأميَّة وصولًا إلى المسرح الإغريقيِّ، وروايات القرن التاسع عشر الضخمة، والأفلام السينمائيَّة، وبرامج التسلية التلفازيَّة في الوقت الحاضر. يُقدم التمتع بالقصص والروايات، بغض النظر عن

كونه مشتقًّا من مجموعة من التقاليد الثقافيَّة، دليلًا واضحًا على التكيفات الداروينيَّة، مثلما يتبين، في قدرة حتى الأطفال الصغار، على أن يتعاملوا عقلانيًّا مع جوانب القصص الوهميَّة، وأن يميزوا ما بين العوالم القصصيَّة، وأيضًا ما بين هذه العوالم والواقع بدرجةٍ عالية من الإجادة والإتقان البدهيين. وليس البناء الفَنِّي هو الوحيد الذي يكشف عن مصادر داروينيَّة، بل أيضًا التمتع البالغ الذي نشعر به بموضوعاته العالميَّة مثل الحب، والموت، والمغامرة، والصراع العائليّ، والعدالة والتغلب على المحن.

مع ذلك، لا تُشكل قيمة البقاء، التي توفرها القابليات الخياليَّة واللغويَّة، إلا جزءًا من التطوُّر. داروين نفسه، أدرك أن العديد من السمات المذهلة الواضحة في الحيوانات هي نتاج للانتقاء الجنسيّ، لا لغريزة البقاء الطبيعيَّة المقاومة لقساوة الطبيعة. إن ما يعول عليه، في هذه العمليَّة التطوريَّة المُنفصلة، هو قدرة الحيوان على إثارة اهتمام الجنس الآخر من أجل التكاثر. وفي حين يُمكن للانتقاء الطبيعيِّ أن يزود أحد أنواع الطيور بريشٍ مائل إلى البني ينفعه في التخفي في عشه، يُسهم الانتقاء الجنسي في إنتاج الريش زاهي الألوان الذي قد يستغله الطائر للتأثير في الشريك. يُفسر الانتقاء الجنسي في حالة البشر، كما يُبين الفصل السابع، بعضًا من أكثر الجوانب حيويَّة وصخبًا في الشخصيَّة البشريَّة، بما فيها خصائص التعبير الفَنِّي الأكثر بهرجةً وتبجُّحًا.

ويلتفت الفصل الثامن إلى الخلافات التقليديَّة الثلاثة في الفَنِّ

والنظريَّة الجماليَّة ابتغاء معرفة الشكل الذي تبدو عليه في ضوء التطوُّر، وهي:

(1) هل ينبغي لمقاصد الفَنَّانين أن تكون حجر الأساس في تفسير أعمال الفَنِّ (المغالطة القصديَّة).

(2) التحدي الجمالي الذي يُشكله تزييف فني مُتقن (إذا أحب الجميع المزيف، ولم يتمكنوا من تمييزه عن الأصلي، فلم التذمر؟).

(3) المكانة الفَنِّيَّة لحركة دادا ومنتجاتها الجدليَّة المتعمدة، مثل لوحة «النافورة» أو المبولة الشهيرة لمارسيل دوشامب. تشغل هذه المسائل الثلاث موقعًا دائمًا في السجالات المتصلة بالنظريَّة الفَنِّيَّة لتضمُّنها صراعات بين عوامل يطغى عليها التناقض في تجربتنا الجماليَّة: الدليل على ذلك هو التأمل «الموضوعيّ» في مقابل العناية الغريزيَّة بشخصيَّة الفَنَّان والإعجاب بموهبته.

تُبين الصراعات في الفصل الثامن، أنَّ غريزة الفَنِّ في ذاتها، ليست باعثًا مدفوعًا جينيًّا منفردًا مماثلًا لحب الطعم الحلو، بل هي مجموعة معقدة من الدوافع ـ أو الغرائز الثانويَّة، إن جاز لنا القول - التي تتضمن الاستجابات للبيئة الطبيعيَّة، ولمخاطر الحياة وفرصها المحتملة، وجاذبيَّة الألوان والأصوات المُجردة، والمكانة الاجتماعيَّة، والألغاز الفكريَّة، والصعوبات التقنيَّة الشديدة، والرغبات الإيروسيَّة وحتى الغلاء والكلفة. وليس هناك سببٌ يدفعنا إلى الأمل أن هذه السلسلة العشوائيَّة من الدوافع، والمتع، والقابليات يُمكن أن تُشكل نظامًا عقلانيًا بدائيًّا.

إضافةً إلى ذلك، ومثلما أوضحت في الفصل التاسع، ليست التقاليد الثقافيَّة وحدها من تضع حدودًا على ما هو مُمكن في الشكل الفَنِّي، فهناك أيضًا القابليات المُطورة. الشم، مثلًا، لم يُصبح الأساس لتقليد فني مُطوَّر تمامًا على الرغم من تمثيله قيمة بقائيّة جوهريَّة في عصر ما قبل التاريخ لكونه أحد مصادر المتعة الجماليَّة العميقة. وعلى خلاف الشم، تؤلف الأصوات، عندما تجتمع وتُقدم إيقاعيًا، مادةً لواحدةٍ من أهم الأشكال الفَنِّيَّة على الإطلاق. وهذا على الرغم من حقيقة أن الحساسيَّة للأصوات لم تكن تنطوي على قيمة بقائيَّة محددة في ماضينا التطوُّري. وإلى جانب التناقضات الظاهريَّة في الفصل السابع، فإن هذه المقارنة بين الشم والموسيقى تكشف عن الطبيعة الاحتماليَّة لاستجاباتنا الجماليَّة المُطورة: فغريزة الفَنِّ لم تتطوَّر في عصر ما قبل التاريخ، وتزدهر في الثقافات والتكنولوجيات المتنوعة بوصفها نظامًا نظريًّا متكاملًا ومتجانسًا.

ومع ذلك، توفر أعمال الفَنِّ، بوصفها موضوعات شعوريَّة، بعضًا من التجارب المتاحة للبشر الأكثر عمقًا، وتأثيرًا من الناحية العاطفيَّة. وبعد أن بدأت الكتاب بتقاويم مناظر الطبيعة وعُلب الشوكولاتة، وبعد أن ناقشت، في أثناء ذلك، منتجات هوليوود البصريَّة المُبهرة، وأوبرا الصابون والروايات الرومانسيَّة، سأنتقل بنهاية الفصل إلى ذرى التجربة الجماليَّة الأكثر سموًّا ورفعةً، إلى ما سماه كلايف بيل «ذرى الفَنِّ البيضاء الباردة» - إلى روائع فنيَّة

مثل الإلياذة، وكاتدرائيَّة شارتر، ولوحة السيدة مع حيوان القاقوم لليوناردو دافنشي، ومسرحيَّة الملك لير، ولوحة عودة الصيادين للرسام بيتر بروغل، وسلسلة لوحات «مشاهد جبل فوجي الستة والثلاثين» للياباني هوكوساي وقصيدة «خطوط مكتوبة على بعد بضعة أميال من دير تنترن» للشاعر وليم وردزورث، والمعزوفة الموسيقيَّة «رحلة شتاء» لفرانز شوبيرت، ولوحة «ليلة النجوم» لفان كوخ، وسوناتا رقم 111 لبيتهوفن. وقد لا تحظى أعمالٌ من هذا النوع بالعدد الأكبر من المشاهدين والمتابعين في أي مرحلة من مراحل التاريخ، لكنها تتمتع بقدرةٍ هائلةٍ على لفت الانتباه واستثارة العقل جيلًا بعد جيلٍ. إنَّ سمو هذه الأعمال وفخامتها، تنبع كذلك من قدرتها على مخاطبة الغرائز البشريَّة العميقة. نعم، ستعيش هذه الأعمال ما دام البشر أحياءً يرزقون.

ولا بدَّ من كلمةٍ عن الحيوانات. إذ سيلحظ بعض القراء أنه على الرغم من حضور الحيوانات في هذا الكتاب لتفسير العمليات التطوريَّة العامة، إلا أنها غائبة بالمجمل من التفسيرات الخاصة بالتكيُّفات الرفيعة في غريزة الفَنِّ البشريَّة. وهذا حذف مُتعمَّد. فمع أني من مُحبي الحيوانات، إلا أني مُلزمٌ بالقول إن رفع خربشات الشمبانزي المُسليَّة إلى مرتبة العمل الفَنِّي بالمعنى البشري الذي حدده الفصل الثالث لن يُقدم فائدةً تُذكر لهذا الحيوان.

يستمتع حيوان الشمبانزي، في الأسر، بخط الألوان الزاهية على الورقة البيضاء. وتغيير شكل الورقة البيضاء هو جوهر هذا الفعل،

إذ إنه يُعبِّر عن ما وصفه الفيلسوف الفرنسي ثيري لينين باستمتاع الشمبانزي «التشتيت». توجد العديد من الأعمال التي نفذها أفرادٌ من هذا الحيوان بوصفها أشياءَ تتمتع بجاذبيَّة جماليَّة لنا فحسب، لأن المُدربين سحبوا ورقة الرسم في الوقت المناسب؛ وإلا، فإن الشمبانزي سيستمر في الرسم حتى لا يبقى شيء لنراه سوى لطخات لونيَّة كبيرة.

وهذا «اللعب الفَنِّي الزائف»، مثلما وصفه لينين، هو اشتغال، لحظةً بلحظةٍ، بالألوان، وهو لا يتطلب تخطيطًا أو سياقًا فكريًّا على النقيض من الفَنِّ البشري الذي يقتضي حساب التأثيرات، ويتطلب أيضًا وجود مقصد لخلق شيء ما سيبقى الفَنَّان راغبًا فيه بعد الانتهاء منه. وهنا يبرز التناقض مع ما يفعله الشمبانزي بأوضح صوره: فحالما يتدخل المُدرب لإيقافه عن الرسم، أو حالما يتوقف من تلقاء نفسه، لا يُبدي هذا الحيوان أي عناية بما أنتجه، ولا يعود أبدًا للنظر إليه.

وهذه الفجوة بين «الفَنِّ» البشري و»فَنِّ» الشمبانزي لا يجب أن تكون مفاجئةً: فأسلافنا قد انفصلوا عن أسلافهم قبل ستة ملايين عام. ومجموعة التكيفات التي أصبحت غريزة الفَنِّ البشريَّة تعود إلى عصور ما قبل التاريخ بمائة ألف عام أو نحو ذلك، وهذه المدة لا تُشكل إلا جزءًا صغيرًا هو واحد على ستين من المدد الزمنيَّة الممتدة إلى انفصال أسلافنا عن الشمبانزي. وبداهةً، حدث الكثير في أثناء ذلك لكل من أُسرتنا البشريَّة وأُسرتهم الحيوانيَّة.

خلافًا للشمبانزي، يبرز المثال الوحيد على التكيف الحيوانيّ الأقرب إلى صناعة الفَنِّ البشريَّة ـ بنحوٍ يدعو للدهشة - بنوع بعيدٍ عن الإنسان العاقل؛ ليس من الثديَّات، ولا من الرئيسيات. إنه طائر التعريشة الذكر في غينيا الجديدة، والذي ينتهج سلوكًا يُمكن أن نصفه، بثقةٍ، بالبراعة الفَنِّيَّة. إذ إن تعريشته، البالغ طولها 6 أقدام أو أكثر، والمنسوجة في داخلها وخارجها، مُزينة بمهارةٍ وإسراف. فعلى أرضيتها وجدرانها الداخليَّة، يضع الطائر، بترتيبٍ وإتقانٍ، مجموعة حبات التوت، وأوراق الشجر الحمراء، وعددًا من الأزهار، وحبات الجوز، والريش الملون من طيور أخرى، وأجنحة الخنفساء الغمديَّة قزحيَّة اللون، وبعض مُخلفات البشر في حال توفرها مثل لفافات السجائر، وسدادات القناني، وورق القصدير وجذاذات المجلات.

ومن ثم يفتح هذا الطائر تعريشته أمام الناقد الأكثر قسوةً وتدقيقًا، (أنثاهُ) التي لا تمنحه حقوق المشاركة الزوجيَّة، إلا إذا لبت الزخارف وأنواع الزينة في العش معاييرها الصارمة. إن ما يجعل حالة هذا الطائر على هذا النحو من الفرادة والاستثنائيَّة، هو أن أحد الجنسين (الذكر) يخلق شيئًا مُزخرفًا خاضعًا للإبداع المُتخيل، ثم يُعرضه على الطرف الآخر (الأنثى) لتأمله نقديًا. ومثلما شرحت في الفصل الثامن، فإن الرغبة بلفت انتباه فردٍ من الجنس الآخر ـ وإقامة علاقة معه ـ تعتمد عروض الإبداع الفَنِّي، أو امتلاك أشياء نادرة مُرتبة بعناية وذوقٍ، شائعة ومعروفة بين أفراد نوعنا ـ «هل ترغب في القدوم لرؤية نقوشي ومنحوتاتي؟» ولكننا

لا يجب أن ننسى الاختلافات بينما نبتسم لهذا القول. يُعد أداء طائر التعريشة مُذهلًا على وفق المعيار الحيواني مع أنه على شاكلة الشمبانزي، لا يكترث بما أنجزه بعد أن ينتهي منه. إذ تُشيِّد الطيور أعشاشها لتلبية معايير التقييم النقدي التي تضعها الإناث ابتغاء تحقيق غاية واحدة. إنـها-أي الأعشاش- ليست جزءًا من ثقافةٍ فنيَّة، لتُحفظ، ويُعتنى بها، وتُناقش، وتُقيَّم خارج حدود النمط الخاص بتزاوج الحيوانات. بلى، تؤلف التعريشات الأجمل في غينيا الجديدة منتجات تطوريَّة قد تُذكرنا بأبراج واتس لسيمون روديا أو كنيسة ساغرادا فاميليا في برشلونة لأنتونيو غودي. إلا أن هذه الإنجازات المعماريَّة تختلف اختلافًا جوهريًّا بسبب ظهورها في سياق الثقافة البشريَّة والوعي الذاتي.

إن (غريزة الفَنِّ) هو كتابٌ عن البشر، والنوازع والدوافع البشريَّة الفريدة التي تُشكل أساس ثقافتنا. أما الاحترام الذي نكنُّه للحيوانات الأخرى، بوصفها مخلوقات مدهشة لها غايات مناسبة لأنماط حياتها بوجه الخصوص، هو فعل ينسجم انسجامًا كليًّا مع الروح الداروينيَّة. فمن سدود القندس إلى تلال النمل الأبيض الأفريقي إلى طيور التعريشة في غينيا الجديدة، لا تكف الحيوانات عن إثارة دهشتنا بالأشياء المُذهلة التي تصنعها والعروض الأدائيَّة المُبهرة التي تُقدمها. ومع ذلك، تعجز هذه الحيوانات عن الإبداع الفَنِّي.

إنَ التنقيب في غرائز الحيوانات لمقارنتها مع الفعاليات البشريَّة،

قد تُمثل وسيلةً مناسبةً لإثبات الاستمراريَّة المُذهلة للحياة مثلما فهمها داروين. ولكنه، بموازاة ذلك، قد يُمثل استراتيجيَّة بلاغيَّة لتحجيم الإنسان، ومقارنة شيء (بشريّ) واحد بشيء آخر حيواني (أبسط بكثير). ليس هناك استراتيجيَّة اختزاليَّة أو انكماشيَّة تفرضها الجماليات الداروينيَّة. في فيلم «الملكة الأفريقيَّة» تسوِّغ الشخصيَّة، التي يؤدي دورها الممثل الأمريكي همفري بوغارت، تناولها الشراب بإخبار روزا سير التي أدت دورها كاثرين هيبورن: «إنها الطبيعة البشريَّة، هذا كل ما في الأمر». وقد يتفاجأ بعض القراء من ذلك، إلا أن هذا الكتاب يقف مع الرد الشهير لروزا، إذ قالت: «الطبيعة، سيد النوت، هو ما نضعه في هذا العالم لنرتقي فوقه». ولسنا بحاجة إلى قبول فكرة روزا الدينيَّة لنُقر ونعترف أن الأعمال العظيمة في الموسيقى، والدراما، والرسم، أو الرواية تجعلنا نرتقي على الغرائز ذاتها التي جعلتها مُمكنة. وبنحوٍ فارقٍ، فإنه التطوُّر ـ وتطوُّر الخيال والتفكير على وجه التحديد- الذي مكننا من الارتقاء حتى على ذواتنا الحيوانيَّة، وإنَّ غاية هذا الكتاب هي أن نُبين كيف أسهم الانتقاء، بنوعيه الطبيعيِّ والجنسيِّ، في وضع الإنسان العاقل في هذا الموقع.

وما يترتب على المقاربة التي اعتمدتها هو أن الروائع الفَنِيَّة التي أُغرمنا بها لم تفقد شيئًا من بهائها وأهميتها بعد الانتهاء من تحليلها. وهذا يجعل الكتاب الحالي مُختلفًا عن المعالجات التطوريَّة الحديثة للدين الذي يُقدم، بسبب طبيعته، ادعاءات غاية

في الفخامة عن الأخلاق، والإله، والكون. وهذا يعني، بالضرورة، أن تفسير المعتقدات الدينيَّة، في ضوء المصدر التطوُّريّ، هو هجوم على الدين في جوهره. أما أعمال الفَنِّ، فيندر أن تُقدم توكيدات مباشرةً للحقيـقة، أو ترشد البشر للسلوك الذي يجب أن يلتزموا به. إنَّ عالم الفَنِّ المبني على الخيال والإيهام هو العالم الذي لا يُفسد فيه التحليل والنقد متعة التسليَّة.

في الخمسين عامًا الماضية، عملت مجموعة متنوعة من الأفكار المترابطة في الفلسفة والعلوم الإنسانيَّة على إشاعة التشاؤم بشأن إمكانيَّة الفهم عبر الثقافي في المسائل الجماليَّة. إذ فُسرت التوجهات في فلسفة لودفيغ فتغنشتاين بوصفها إشارةً إلى الفرادة العصيَّة على الاختزال لما سماه «أشكال الحياة». لقد أقنع بنيامين لي وورف، في حقل اللسانيات، الكثير منَّا بأن اللغات المختلفة تفرض على المتحدثين بها عوالم ذهنيَّة مختلفة جذريًّا. وبالمثل، أقنع كتابُ توماس صامويل كون الرائدُ (بنية الثورات العلميَّة) أجيالًا من طلبة الجامعات أن مراحل العلم كانت شديدة الانعزال فكريًّا عن بعضها بحيث يستحيل الفهم والنقد المتبادل فيما بينها. والسؤال الذي يُقدم نفسه هنا هو ببساطة: إذا كان الكيمائيون، والفلكيون، الذين يعملون على وفق «نماذج إرشاديَّة» مختلفة غير قادرين على التواصل، فما الفرصة التي من المُحتمل أن تُتاح لأي منا لردم الفجوة التي تفصلنا عن الناس في الثقافات النائية؟

ويبدو أن الأنثروبولوجيا يدعم هذه الرؤية. ففي رد فعل مفهومٍ

ضد التمييز العرقيِ والمركزيَّة الأثنيَّة التي وسمت المواقف المبكرة حيال الجماعات القبليَّة، ابتعد الأنثروبولوجيون في مرحلة ما بعد الحرب العالميَّة الثانية عن البحث عن القيم عبر الثقافيَّة التي من المُرجح أن تُشكل طبيعة بشريَّة عالميَّة محكومة بالمبادئ التطوريَّة. وفي ظل التأثير الذي مارسه الأنثروبولوجيون من أمثال مارغريت ميد وكليفورد غيرتز، كان يتوقع من الاثنوجرافيين الشباب العودة من الميدان ليقولوا إنَّ وجهات النظر العالميَّة لهذه القبائل، وقيمها، كانت فريدةً ومتميزةً ويتعذر مقارنتها مع وجهات نظر الثقافة الغربيَّة وقيمها. ولأن هذه القبائل المحليَّة الأصليَّة شيدت وقائع ثقافيَّة خاصة بها، كان من الحماقة، أو الأسوأ، سوء تصرف إمبريالي ووضيع حتى أن نُقارن بين أساليب حياتهم وأساليب حياتنا. ومن نافلة القول مثلما ذكر أحد الأنثروبولوجيين، أن القبائل المحليَّة غير المتعلمة ليس لديها «فَنٌّ» بالمعنى الذي نفهمه. في النتيجة، إذا كان سكان الأسكيمو يملكون خمسمائة كلمة تعبر عن الثلج، فإن ذلك يعني أن العالم الثقافي الذي يعيشونه مُختلفٌ وغريبٌ عن عالمنا الثقافي.

عندما توجهت إلى المناطق الريفيَّة في الهند بوصفي متطوعًا في قوات السلام، بعد تخرجي في الجامعة، من العدل القول إني كنت، حينها، موافقًا على الجزء الأكبر من هذه الرؤية؛ إذ كُنت أعتقد بأسطورة مفردات الثلج عند سكان الأسكيمو، وأيضًا بفكرة فرادة الثقافات وتعذر المقارنة في ما بينها. اصطدمت هذه المعتقدات

الأكاديميَّة، في ولاية أندرا برديش الهنديَّة، بتجربتي الفعليَّة مع واقع القرية. إنه لمن المؤكد بأنَّ ثقافة قديمة يتحدث أفرادها الدرافيدينيَّة، ومحكومة بنظام الطبقة والديانة الهندوسيَّة، تختلف عن الثقافة في جنوب كاليفورنيا. مع ذلك، كانت الفئات البشريَّة الأساسيَّة ـ مثل الآمال، والمخاوف، والرذائل، والحماقات، والعواطف التي تُحرك الحياة البشريَّة، مفهومةً للغاية مثل الكثير من الفَنِّ الهندي. وعلى الرغم من أن ثقافتي الموسيقيَّة كانت محصورةً بالأعمال الأوروبيَّة المعتمدة، لا سيما معزوفات البيانو، إلا أني تعلمت العزف بآلة السيتار الموسيقيَّة في حيدر آباد على يد باندت باندورانغ بارات، تلميذ الموسيقار الهندي رافي شانكار. إذا فتح تعلم العزف بهذه الآلة، والتعرف على بعض مؤلفاتها، أمامي أبواب عالم موسيقيٍّ ليست أكثر بُعدًا من الموسيقى الغربيَّة من بعد الموسيقي الإيطالي كارلو غيزوالدو دي فينوسا عن الموسيقي الأمريكي إدوارد كندي النغتون. إذ تشترك الثقافات جميعًا، بأريحيَّة وسهولةٍ، بجاذبيَّة الأنماط الإيقاعيَّة، والتبكير التناغمي، والبناء الدقيق، والألحان الجميلة السماويَّة.

وبعد ذلك بأعوام، مضيت في مسار جمالي آخر، طورت فيه اهتمامي الشديد بالنحت في مناطق المحيط بالاستعانة بعملي الميداني في منطقة نهر سيبك في شمال غينيا الجديدة. ودرست مع بيوس سوني وابن عمه ليو سانغي، وكلاهما من النحاتين البارعين، إضافةً إلى معلمهم بتروس آفا بعد استقراري في قرية ينتكمنمانغوا في

منطقة سيبك الوسطى. كان الهدف الرئيس للبحث الذي أجريته هو معرفة هل المعايير المحليَّة للفن الجميل متوافقة مع ما يصفه هواة فن هذه المنطقة ومتذوقوه بالجميل؟ وكانت النتيجة التي توصلت إليها قاطعة لا لبس فيها: إنَّ معايير الجمال في منطقة سيبك تتوافق إلى حدٍّ بعيدٍ مع آراء الخبراء الغربيين، ومن بينهم أمناء المتاحف وجامعو التحفيات الذين يتمتعون بخبرةٍ واسعةٍ في مجموعات متحف سيبك، لكنهم لم يزوروا المنطقة قط!.

ولكن من جهةٍ أخرى، أليست فكرة أنَّ عوالم الفَنِّ معزولةٌ عن أحدها الآخر، بشكلٍ أحادي، هي فكرة اعتباطيَّة؟ فهل نحتاج إلى من يُذكرنا بأن شوبان محبوبٌ في كوريا، وأنَّ الإسبان يجمعون المطبوعات اليابانيَّة، أو أنَّ سيرفانتس مقروء في شيكاغو، وشكسبير مُمتع في الصين؟ إضافةً إلى موسيقى البوب وأفلام هوليوود التي اكتسحت العالم. حان الوقت لإجراء مراجعةٍ لمفاهيم التمتع والإنجاز الجماليين من المنظور المحتمل الأكثر رحابةً. وفي الواقع، يُمكن للتأثير الذي يُخلِّفه فهم التطور في الفَنِّ أن يُعزز من استمتاعنا به. إنَّ الإصرار على صدم المتلقي أو إرباكه قد زج الجزء الأكبر من الفَنِّ الحديث في المسار الخاطئ. وعليه، بوسع الجماليات الداروينيَّة أن تستعيد المكانة الحيويَّة للجمال، والمهارة، والتمتع، بوصفها قيمًا جماليَّة رفيعةً. لقد وضع تشارلز داروين الأساس للدراسة الحقيقيَّة للفَنِّ لا بوصفه ظاهرة ثقافيَّة فحسب، بل كظاهرة طبيعيَّة. وما آمله بأني أنصفت داروين، والفَنَّانين العظام ممن تُسحرنا أعمالهم.

الفصل الأول

المناظر الطبيعيَّة والتّواق

1

كانت لَوحة «الأكثر طلبًا بأمريكا» جَريئةً جَدًّا، حتى بالمعايير المُتَكَلِّفة للمنظر الفَنِّي المعاصر. ففي عام 1993، تلقى فيتالي كومار وألكسندر ميلاميد، الفَنَّانان المُغتربان السوفييتيان اللذان استقرا في الولايات المتحدة، دفعة ماليَّة من «مَعهد الأُمَّة» لدراسة التَفضيلات الفَنِّيَّة للناس ضمن عَشر دُوَل. لقد أشرفا على استطلاعٍ عالمي مُفصَّل أجرته لهما شركة مارتيلا وكيلي في الولايات المتحدة، والعديد من شركات رَصد الرأي العام في الخارج. عَقبت بعض هذه الاستطلاعات في بعض المناطق لقاءات مَفتوحة، ومجموعات مناقشة (تتكون من 10 - 6 أشخاص يجتمعون بغرفة لإبداء آرائهم). سُئل جميع المشاركين عن ما يجذب رؤيتهم في اللوحة، وما إذا كانوا يفضلون المناظر الداخليَّة أم الطبيعيَّة، وما أنواع الحيوانات

المُحبَّبة، والألوان المُفضَّلة، ومن يودون رؤيتهم مَرسُومين ـ أناسًا عَاديين كانوا أم مَشاهير، بمَلابس أو عُراةٍ، صغارًا أو كِبارًا ـ وما إلى ذلك. أَظْهَرَت الرسومات البَيانيَّة والجَداول التَوضيحيَّة المُقدَّرة استقرائيًّا لما أنتجه مشروع «اختيار الناس» لكومار وميلاميد، بأنه تقرير موثوق، لأسباب مَعقولة، عن التفضيلات الفَنِيَّة «لما يقرب من ملياري فرد».

ولكن، أنتج هذا المشروع ما هو أكثر من التفضيلات العدديَّة: انطلق هذان الفَنَّانان (اللذان تدربا بالأصْل على الرسم الواقعيِّ الاشتراكيِّ) في رسم اللوحات الأكثر ـ والأقل طلبًا لكُلِّ بلد مشارك، مُحاكين بذلك الألوان، الأشكال، والموضوعات المُفضَّلة الخاصة بكل قوميَّة.

اللوحات الأقل طلبًا هي بمثابة أخبارٍ سيئة لأي أمرئٍ يأمل يومًا برؤية التَجرِيد الحَداثوي[1] يُحَقِّق قبولًا جماعيًّا. نَفَر الأشخاص من مُعظم القوميات من التصاميم التَجرِيديَّة، ولاسيما الأشكال المُتعرِّجة المرسومة باستخدام طِلاء غَليظ من الألوان المنبوذة عادةً كالذَّهَبي، والبُرتقالي، والأصفر، والأزرق المُخضَرِّ. قابل هذا التشابه للرأي السلبي بين الثقافات، جانب إيجابي بتناغم

---

(١) التَجرِيد الحداثوي: فن من أنواع الفنون التي تعتمد في الأداء على أشكال ونماذج مجردة تنأى عن مشابهة المشخصات والمرئيات في صورتها الطبيعية والواقعية. كلمة "تجريد" تعني التخلص من جميع آثار الواقع والارتباط به، فالجسم الكروي تجريد لعدد كبير من الأشكال التي تحمل هذا الطابع: كالتفاحة والشمس وكرة اللعب وما إلى ذلك. المترجم

وجداني لافت للنظر: كانت اللوحات الأكثر طلبًا، وبلا استثناء تقريبًا، هي مَنظَر طبيعيّ يضم أشخاصًا، وماءً، وحيوانات. وحيث اتضح بأغلبيَّة ساحقة بأنَّ اللون المفضَّل في العالم كان الأزرق، فقد استخدم كومار وميلاميد الأزرق كلونٍ مُهَيمِن في لَوحَاتهما للمَنَاظِر الطبيعيَّة. جمعت لَوَحة «الأكثر طلبًا بأمريكا»، والمُستندة على نتائج استطلاع في الولايات المتحدة، تفضيل الأمريكيين النمطي للشخصيات التاريخيَّة، والأطفال، والحيوانات البريَّة من خلال وضع شخصيَّة جورج واشنطن على منطقةٍ عشبيَّة بجانب نهرٍ أو بحيرةٍ جذابةٍ؛ وبالقرب منه، يتجول ثلاثة أطفال أنيقين، يبدون كأنهم يقضون عطلة في مدينة ملاهٍ؛ وعلى يمينهم تقفز غزالتان مرحًا، وفي البحيرة مباشرة خلف جورج واشنطن يظْهر رأس فرس النهر نافخًا بفمه.

إن دققت الاستطلاع بجديَّة، ثم الانتقال لنتائج كومار ـ ميلاميد المرسومة، فستدرك فورًا بأنه قد خُدعت. يبدو الأمر كما لو أن اثنين من الطهاة المَهَرَة قد أقنعوا معهد الأُمَّة بإجراء استطلاع مُكلَّف لتحديد أكثر الأطعمة المطلوبة بأمريكا. يدرس هذان الطاهيان نتائج التفضيلات الإحصائيَّة ـ هي قائمة متنوعة تتصدرها الآيس كريم، والبيتزا، والهامبرغر، والشوكولاتة ـ ثم يبتكران أكثر الأطعمة طلبًا بأمريكا: (آيس كريم بنكهة الهامبرغر، مع قطع بيتزا مغطاة بالشوكولاتة!) وبالمثل، لا يعني بالضَرُورَةِ أن أشخاصًا يحبون جورج واشنطن، والفرائس الأفريقيَّة، والأطفال، إنهم يودُّونها جميعًا في

صورةٍ واحدةٍ.

ومع ذلك، سيكون من الخاطئ شطب مشروع «اختيار الناس» واعتباره بلا قيمة، وذلك لأنه كَشَف عن إحدى الحقائق الباهرة: إِنجَذَب الناس من ثقافات مختلفة جدًّا حول العالم لنفس الإطار العام من التمثيل التصويريّ: مَنَاظِر طبيعيَّة بأشجار ومَسَاحات مَفتوحة، مياه، أشكال بشريَّة، وحيوانات. أما الأكثر إثارة للإعجاب فكانت هي حقيقة إظهار الناس من جميع أنحاء العالم، اتفاقًا لافتا بخصوص المَنَاظِر الطبيعيَّة المفضَّلة: لقد أَظْهَرَ الكينيُّون حبهم للمَنَاظِر الطبيعيَّة الشبيهة بريف نيويورك، الذي يمكن مقارنته بالحياة النباتيَّة والمناظر الحاليَّة في كينيا.

في كتابه « الرسم بالأرقام»، والذي قَدَّم لوحات البيانات للمشروع، ذكر ألكسندر ميلاميد في إحدى مقابلاته (على ما يبدو على شريط مُسجَّل):

يبدو الأمر هزليًّا، لكن، وكما تعلم، أعتقد أن هذا المنظر الأزرق أكثر جديَّة مما اعتقدنا للوَهْلة الأولى. لقد كان لكُلِّ الأشخاص ممن قمنا بالتحدث إليهم في مجموعات النقاش قبل إجراء الاستطلاع، وفي اللقاءات المفتوحة بكافة أنحاء البلاد ـ تحدثنا بالفعل لمئات منهم ـ هذا المنظر الأزرق قابع في رؤوسهم. هذه ليست بمزحة! يمكنهم رؤيته بأدق التفاصيل. لذلك أنا أتساءل، لرُبَّما يكون هذا المنظر الأزرق منقوشًا جينيًّا فينا، كجنة بداخلنا، أتينا منه و لانزال نتوق له... لقد أكملنا الآن استطلاعات الرأي للعديد من البلدان

-الصين وكينيا وأيسلندا، ولا تزال النتائج متشابهة بنحو لافت. هل تصدق أن كينيا وآيسلاندا – وهناك اختلاف أكثر بينهما في هذا العالم اللعين -يريدان هذه المَنَاظِر الطبيعيَّة الزرقاء.

ويتابع ليقول، إن حُلم الحداثة كان يتمثل «بإيجاد فَنٍّ عالميّ» يكون فيه « المربع هو ما يمكن أن يوحِّد الناس». ولكن اتضح أن هذا الحُلم مُجرَّد وَهم: «فالمَنظَر الطبيعيُّ الأزرق هو العالميُّ واقعًا، بل لرُبَّما للبشريَّة جَمعاء».

فَوَّتَ كومار وميلاميد هذا الشأن، ولكنه أُثير مُجدَّدًا من الناقد الفَنِّي في مجلة (الأُمَّة) آرثر دانتو، في تأملاته الفلسفيَّة إزاء اللوحات الأكثر طلبًا. أنزعج دانتو، من وضع شخصيَّة جورج واشنطن، وفرس النهر في نفس المنظر، واصفًا لوحَة «الأكثر طلبًا بأمريكا» بأنها عَبثَيَّة، ولا يطلبها للمفارقة أيُّ أحد بالفعل. ورأى أيضًا إنَّه لمن المتوقع أن ينتج من استطلاع الأذواق الأمريكيَّة مَنظَرٌ طبيعيٌّ يشابه بيدرماير نهر هدسون[1]، ولكنه أيضًا أندهش من:

يعني تطابق النتائج بنحو لافت للنظر من كافة أرجاء العالم، إنَّ كُلَّ لوحةٍ للأكثر طلبًا في بلد ما تشبه، باستثناء تفاصيل قليلة،

(١) بيدرماير: هو مصطلح يُستخدم للدلالة على الأساليب الفنية التي ازدهرت في مجالات الأدب والموسيقى والفنون البصرية والتصميم الداخلي في ألمانيا وأوروبا الوسطى. في الفن يعني تصوير منظور عاطفي وتراثي للعالم بطريقة واقعية. أما مدرسة نهر هدسون: فهي مدرسة فنية أمريكية برزت بمنتصف القرن التاسع عشر بتجسيد مجموعة من رسامي المناظر الطبيعية طبيعة وادي نهر هدسون والمنطقة المحيطة به من سهول وهضاب وجبال. المترجم

كُلِّ لوحة أخرى أكثر طلبًا   هـذا أقل سبب للتأمل بأن ما اُختير بنحو عشوائيّ من سكان العالم، هي لوحات عامة، بأسلوب واقعي مُتعدِّد الأغراض اخترعه الفَنَّانون (للأكثر طلبًا بأمريكا)   إن (اللوحة الأكثر طلبًا) المُعبِّرة على الصعيد الوطنيّ، ما هي إلا مَظهر طبيعيّ من القرن التاسع عشر   وهي نفس نوع اللوحات التي زخرفت سليلتاها المبُتذلة لَوحات التقاويم من كالامازو وإلى كينيا.

بعد ذلك، طَرح دانتو ملحوظة تتـفق مع تأمل ميلاميد، والتي إن صحت فستقوض جيلًا أو اثنيـن من التنظير الفَنِّي (بما فيهم نظريَّة دانتو نفسه فـي الفَنِّ): «إن احتواء 44% من المَنظَر الطبيعيّ على لون أزرق، مع مياهٍ وأشجارٍ، لا بُدَّ أنَّه بَدَاهَة جماليَّة عالميَّة، يتأملها بادئًا كُلُّ امرئ يفكر بالفَنِّ، كما لو أن الحداثة لم تحدث أبدًا».

كما لو أن الحداثة لم تحدث أبدًا؟ هكذا طرح دانتو هذا التحدي الافتراضيّ لالتزاماته النظريَّة الراسَخة بعمق، ولكنه بعدئذ حاول تفسير الانسجام المدهش بيـن الثقافات المختلفة: «من الممكن، بالطبع، أن يكون مفهوم الفَنِّ لدى كُلِّ امرئٍ، قد تم تَشكيله من خلال لوحات التقاويم، حتى في كينيا نفسها، والتي تُمثـل شيئًا ما يشبه النموذج لما يفكر فيه الجميع عندما تأملهم الفَنُّ «. وبالرجوع إلى الأبحاث النفسيَّة التي تُظهر أنَّ ثَمَّة نماذجَ تحكم تفكير الناس عندما يطلب منهم تحديد شيء ما في فئـة (عند سؤالهم عن اسم طائر، فسيفكرون على الفور بعصفور الروبن أو الدُّورِي، لا بطائر القطرس). يجادل دانتو بأن لوحات التقاويم هيمنت بشكل عالمي

على ما يفكر فيه الناس للوَهْلة الأولى في الفَنِّ. وهذا من شأنه أن يفسِّر، كما يقترح، المقاومة العالميَّة للحداثويَّة. يذكر دانتو: «إنَّه من المرجح تمامًا أن ما اكتشفه كومار وميلاميد، ليس ما يفضله الناس، ولكن أكثر ما هو مألوف لهم في اللوحات «.

يفترض تحليل دانتو مُسبقًا أن تفضيلات اللوحة تنتج ثقافيًّا، وأنها قابل للطي اللانهائيّ اعتمادًا على ما تجعله الثقافة مألوفًا لنا. عندما نفكر بعصفور الروبن (بدلًا من طائر الغوَّاص) إذا ما سئلنا عن تخيل طائر، أو التفكير برجل (بدلًا من امرأة) إذا طُلب تخيل طيار، فإننا نقع ضحيَّة لأفكارٍ نمطيَّة مُستمَدَّة من التنشئة الاجتماعيَّة في مرحلة الطفولة ـ خبراتنا في المشي في المتنزه، أو الطيران في الطائرات. وفقًا لدانتو، يجب أن يأتي كُلُّ شيء من عمليَّة التَّثَقف: لا يوجد ثَمَّة فئة للاهتمامات الطبيعيَّة في التمثيل التصويريّ. ولهذا السبب كما يدَّعِي دانتو، « عندما ينحرف أي شيء عبر التاريخ عن المَنظَر الطبيعيِّ الأزرق، كانت الاستجابة التلقائيَّة هي: أنه ليس بفَنٍّ». وعلى هذا فإن رأس الشر الحقيقيّ في المقاومة العالميَّة للحداثويَّة ـ التُجرِيديَّة ـ هو صناعة لوحة تقويم عالميَّة: «وإلا لماذا، على سبيل المثال، يتطابق الكينيُّون في اختيار نفس نوع اللوحة، رغم أن 70% منهم قد أجابوا (أفريقي) ـ على السؤال رقم 37 (إن كان عليك الاختيار من القائمة التالية، فأي نوعٍ من الفَنِّ تُفضله؟ أفريقي، آسيوي، أمريكي، أوروبي)». ومن ثم، يختتم دانتو تحليله بعبارات مثيرة للجدل:

لا يوجد شيء، في أقل البلدان الأفريقيَّة، حول نمط بيدرماير نهر هدسون للمَنظَر الطبيعيّ مع الماء. ولكن يبدو، وبالاستناد إلى هذه الصور تحديدًا، أن الكينيين قد تعلموا الفَنَّ. وليس من قبيل المصادفة أنه في الاستطلاع الكيني، وردًا على سؤال نوع الفُنون التي يمتلكونها في منازلهم، أفاد 91% بأنها مطبوعات للتقاويم، مع ذلك وللإنصاف، ذَكرَ 72% بأنها مطبوعات أو ملصقات.

يظهر هذا الموقف من المَنَاظِر الطبيعيَّة الزرقاء متناغمًا ومتزنًا. ولكنه أيضًا خاطئٌ. في البادئ، وكمغزى عرضي: فمن غير السليم القول بأنه لا يوجد شيء أفريقيٌّ يتعلق بالمَنظَر الطبيعيّ للوحَة «الأكثر طلبًا بأمريكا». احذف جورج واشنطن، والأطفال، والغزالتين، ولسوف يكون المَنظَر الطبيعيّ مع الشجرة النَّفضِيَّة متساقطة الأوراق في الواجهة، شبيهًا بأحد المناطق الجبليَّة بشرق أفريقيا، كحديقة جبل كينيا الوطنيَّة. أما بالنسبة للصور النمطيَّة المرئيَّة، فإن دانتو نفسه لرُبَّما لا يزال أَسير صُور السهول الترابيَّة المُمتدَّة من شرق كينيا إلى الصومال وأثيوبيا، بعكس وسط كينيا الحَاوي على العديد من المناطق الجبليَّة، الأنهار، والبحيرات. فحتى إن كان معظم الكينيين ممن شاركوا بالاستطلاع لم يعيشوا بمثل هذه المناطق الجبليَّة، فلا بُدَّ أنهم على دِراية بها.

يجادل دانتو، بأنه إذا كانت التفضيلات الكينيَّة للمَنَاظِر الطبيعيَّة تتزامن مع نمط بيدرماير نهر هدسون، فذلك لأن صورة نـهر هدسون قد دمجت بقوة في العقول الأفريقيَّة. ويعتقد أنه حدد مصدر ذلك:

لوحات التقاويم التي أفاد نحو 91% من الأفارقة وجودها في منازلهم. ومع أنه يطرح مؤقتًا الاحتمال النظري بأن الإعجاب بالمَنَاظِر الطبيعيَّة الزرقاء قد يكون سِمة غَريزيَّة للعقل البشريّ، إلا أنه تجاهل بسرعة هذه الفكرة، واضعًا اللوم مباشرة على صناعة لوحات التقاويم.

في تأطير دانتو، فإنه لا يمكن تفسير إعجاب الأفريقيين بصورٍ من نوعٍ معينٍ إلا بالتعرض لصورٍ أخرى، كعمليَّة من التَّثقيف المرئيّ. وهذا يتماشى مع نظرتـه الفَنِّيَّة النقديَّة لهذه القضيَّة: هو يرى لوحة «الأكثر طلبًا بأمريكا» من زاوية نمط بيدرماير ومدرسة نهر هدسون، بدلًا من رؤية لوحة كومار وميلاميد على ما هي عليه كتمثيلٍ واقعيٍّ ـ منظر عام مليء بالغابات الخصبة للتلال المحيطة بالمَنَاظِر الطبيعيَّة، وتوق للمياه المحيطة التي يمكن أنْ تكون في أي مكان من نيويورك إلى نيوزيلاندا، إلى ألاسكا، إلى آسيا، إلى أفريقيا.

يقين دانتو بأن الأذواق للمَنظر الطبيعيّ يجب أن يكتسبها الأفراد من التعرض للصور، هو افتراض مُسبق غير مدروس، وخاطئٌ أيضًا. فمن الممكن أن تكون الحياة البشريَّة والحيوانيَّة عمومًا مليئة بالاهتمامات، والرغبات، والعواطف التي لا تُعلَّم بالخبرة، سواءٌ بالتعرض للصور أو أي شيءٍ آخر، رغم إمكانيَّة إثارة تشكُّلها بالخبرة والتعلُّم. وكمثال، توفر نافذة مكتبي في جامعة نيوزيلاندا وحافتها، حيث أُدَرِّس من مكان مرتفع، مكانًا ملائما للتَعَشيش وكمَجْثَم للحَمام. وأيًّا كان سحرها، فإنَّ هذه المخلوقات، وأسفاه،

فوضويَّة للغاية؛ جعلت الحافة غير صحيَّة لدرجة أنه كان لا بُدَّ من إغلاق النافذة بكُلِّ الأوقات. كيف يمكن أن تبقيها بعيدًا؟ الحلُّ هو بوضع ثعبان مطاطي على الحافة. لم أزل أرى حتى اليوم هذه الطيور وهي تهبط على الحافة، تلمح الثعبان، ثم تغادر فورًا، ولن تعود مرة أخرى. الحقيقة الغريبة هنا، هي أنَّه، وعلى الرغم من وجود الحَمام الأوروبي في نيوزيلاندا لمائتي جيل من الحَمام، إلا أنه لا يوجد ثعابين في نيوزيلاندا، ولم تكن موجودة بالمرة. وبالتالي فإنَّ رُهاب الحَمام هذا لم يتعلَّمْه من التعرض للثعابين نفسها أو صورها. في نيوزيلندا الخالية من الثعابين، يعد هذا مثالًا مثاليًا للتَّأسُّل الرَّجَعيّ[1]: استجابة خوف غريزيَّة تمرر دون مُبرر، في هذه المناطق، من جيل إلى جيل من الحمام.

تُظهر الاستجابات البشريَّة للمَنَاظِر الطبيعيَّة كتأسُّل رَجعيّ، وتُعد تجارب كومار وميلاميد دليلًا رائعًا على ذلك، وإن كان غير مقصود. إنَّ نوعيَّة المَنَاظِر الطبيعيَّة الزرقاء والمُـوْرِقة التي اكتشفها الفَنَّانون الروس موجودة في جميع أنحاء العالم، لأنها تفضيلٌ غريزيّ. لا يفسّر هذا التفضيل فحسب بالتقاليد الثقافيَّة. وخاصةً، الاقتراح بأن القوة المنتشرة لصناعة لوحات التقاويم في جميع أنحاء العالم، قد تفسر لماذا يفكر الكينيون بأسلوب مدرسة نهر هدسون، إذا ما سُئلوا عن صورهم المفضلة، هـربًا من فرضيَّة أكثر منطقيَّة:

(١) التأسُّل الرجعيّ (Atavism) فـي التطوُّر: ظهـور صفـات أو سُلوك على كائـن حيٍّ مـرة أخرى، ورثـها مـن سـلف مشترك، بعـد أن انحسـرت منـذ عِـدة أجيـال. المترجم

هذه التقاويم ـ وتفضيلات الصور بالثقافات المختلفة ـ تنبع من ميولٍ غريزيَّة. غريزيَّة هذه الميول جوهريَّة لأنواعٍ معينة من المَنَاظِر الطبيعيَّة، والتي لا تُشيد اجتماعيًا، ولكنها كامنة في الطبيعة البشريَّة كميراث من العصر البليستوسيني ، أي منذ 1.6 مليون عام مضى من التطوُّر على البَشر الحديثين. لم تتآمر صناعة لوحات التقاويم للتأثير على الأذواق، ولكنها بالأحرى تلبي التفضيلات البشريَّة الموجودة مُسبقًا. وهنا لايزال السؤال المحير هو: لماذا يوجد مثل هذا التفضيل المستمر للمنظر الطبيعيَ المائيِ الأزرق؟

***

2

من أدبيات عِلم النفس حول نظريَّة النموذج الإدراكيِّ[1]، كانت هي ما يناشده دانتو في تفسيره لسبب إعطاء الكينيين نفس الاستجابة كأي امرئ آخر، عندما سئلوا عن المَنَاظِر الطبيعيَّة المفضلة لديهم. ومع ذلك، يوجد هناك بناء مَعرفيٌّ نفسيٌّ آخر أكثر فاعليَّة في معالجة أذواق المنظَر الطبيعيِّ بين الثقافات، فبمؤلفات بحثيَّة شاسعة، بعضها إحصائيٌّ (لا تختلف عن استطلاع كومار وميلاميد) وبعضها نظريٌّ، تُقدِّم فرضيات لتفسير الأذواق السائدة للموائل الطبيعيَّة. ومع أن أفكارها عَتيقة تقريبًا، إلا أنها بدأت بالتجسيد المعاصر في السبعينيَّات من قبل جاي أبليتون، ولا سيما بنحو بارز في كتابه (الخبرة الحسيَّة للمَنظَر الطبيعيّ). رسخت أفكار أبليتون بعمق من قبل روجر إس. أولريش، واتصلت بقضايا أكبر للإدراك والوعي في أعمال ستيفن وراشيل كابلان، وأُقرت وأُجملت من قبل غوردون أوريانز وجوديث هيرفاغن. لقد طرح أوريانز تفسيرًا عامًّا للمَنظَر المثاليِّ الذي يجده البشر ممتعًا في جوهره. وفي صياغته، فإن لهذا المَنظَر الطبيعيِّ العديد من القواسم المشتركة مع مساحات السافانا

---

(١) بنية تصورية للعقل البشريِّ جراء ما يحدث بين المثيرات (بأي وسيلة) وبين العمليات الإدراكية الداخليَّة التي تدعم التعلم. المترجم

والأراضي المشجرة في شرق أفريقيا، منذ أن انفصلت الأشباه البشريَّة عن سلالات الشمبانزي، وحدوث الكثير من الضغط التطوُّري على البَشر الأوائل؛ ولذلك هي سُميت «فرضيَّة السافانا». وبإيجاز، يضم هذا النوع من المَنظَر الطبيعيِّ العناصر الآتية:

- ❖ مساحات مفتوحة عشبيَّة منخفضة تتخللها أدغال، شجيرات، وتجمعات شجريَّة.
- ❖ وجود الماء بشكل مباشر في المَنظَر، أو دليل على وجوده بالقرب أو في الأفق.
- ❖ انفتاح في اتجاهٍ واحدٍ على الأقل يمنح رؤية الأفق دون عوائق.
- ❖ دليل على وجود الحيوانات أو الطيور.
- ❖ تنوع في المساحات الخضراء، متضمنةً نباتات مُزهرة ومُثمرة.

في الوقت الحالي، يجرى تطوير هذا البحث بما يكفي، ليكون قادرًا على البتِّ بالمزيد عن التفضيلات الغريزيَّة للمَنَاظِر الطبيعيَّة. تَظهر هذه التفضيلات أكثر من مُجرَّد عوامل انجذاب عموميَّة مُبهمة إزاء المناظر العامة: مُتخصِّصة بنحو ملحوظ. السافانا الأفريقيَّة هي ليست فحسب منظرًا محتملًا مهمًّا من التطوُّر البشريّ، بل هي إلى حدِّ البيئيَّة الطبيعيَّة التي تطوَّر فيها أشباه البشر-آكلو اللحوم: تحتوي على بروتين لكُلِّ ميل مربع أكثر من أي منظر طبيعيٍّ آخر. وعلاوة على ذلك، تقدم السافانا الطعام على مستوى قريب من سطح الأرض، على عكس الغابات المطيرة، والاستوائيَّة، والمعتدلة التي توفر حركة سهلة للقردة العليا قاطنة الأشجار.

كان البشر أقل انجذابًا للأراضي العشبيَّة المفتوحة تمامًا والمسطحة، لكنهم أكثر انجذابًا للتلال مُعتدلة التَموُّج، مما يشير لرغبة بالحصول على مواضع رؤية أفضل للتوجيه. لقد فُضِّلت السافانا الخضراء بشكل تجريبيٍّ على نظيرتها بموسم الجفاف. لذا، يبدو أن النوع المثاليَّ للسافانا ليس ذاته الذي تمت محاكاته في اللوحات والتقاويم، ولكن أيضًا في العديد من المتنزهات العامة الضخمة، كأجزاءٍ من حديقة نيويورك العامة، يمكن للتصميم الحديث لملاعب الجولف الاستفادة من أشكال السافانا هذه.

لا يقتصر الأمر على وجود أي أشجار يمكن أن تزيد الانجذاب، بل الميل لوجود أشجار بمواصفات مُحدَّدة. تتميز السافانا عالية الجودة بأشجار السَنط (الأكاسيا) الملتوي، وهي شجرة مُتفرِّعة بالقرب من الأرض. تُظهر تجارب أوريانز وهيرفاغن تفضيلًا بين الثقافات للأشجار المظليَّة معتدلة الكثافة المتُفرِّعة بالقرب من الأرض، كالأشجار التي شاع رسمها في المَنَاظِر الطبيعيَّة الهولنديَّة مطلع القرن السابع عشر. وكذلك أَظْهَرَت التجارب تفضيلًا أقل للأشجار الشحيحة والمظليَّة شديدة الكثافة، وأيضًا لتلك التي كانت فروعها الأولى بعيدةً عن متناول يد البشر. كانت الأشجار القابلة للتسلق تعد وسيلة للهرب من الحيوانات المفترسة في العصر البليستوسيني، وتتكشف هذه الحقيقة الحاسمة للحياة والموت اليوم في إحساسنا الجمالي للأشجار (وفي حُبِّ الأطفال العفوي لتسلقها).

لا يكون تفضيل المَنظَر الطبيعيّ دائمًا للبريَّة الطبيعيَّة، كحسٍّ لأرضٍ بكرٍ للأخطار. وبالأخص يمكن أن يزداد الانجذاب للمشاهد الطبيعيَّة الشبيهة بالسافانا بدلائل الاستيطان البشريّ ـ المُراقبة والتدخُّل. فقد تبدو تلك المساحات ذات العشب المنخفض كأنها رُعيت بواسطة المواشي الداجنة. ويمكن أيضًا أن يزيد الانجذاب مسافة طريق بعيدة أو كوخ بدخان منبعث من مدخنته. أصبحت دلائل الاستيطان أو الزراعة هذه بعصر ما بعد البليستوسيني كَليشات في التقاويم، أو في فَنِّ بطاقات المعايدة، ولرُبَّما أضفت الطابع البشريّ على المَنظَر الطبيعيّ لتجعله أقل تهديدًا.

تعتمد الاستجابات على المَنظَر الطبيعيّ أيضًا على إمكانات توجيه الاستكشاف؛ «قراءة» المناظر. أَظْهَرَ العمل التجريبي لستيفن وراشيل كابلان أن أكثر المَنَاظِر الطبيعيَّة المرغوبة ضمت درجة معتدلة التعقيد. أقصى درجاتها كانت مثل غابات، أو أدغال لا يمكن اختراقها، حتى الوصول لبساطة مُملة غير مرغوبة كسَهل منبسط. تتميز المَنَاظِر الطبيعيَّة المفضلة بالترابط والوضوح؛ توفر الأرض الممهدة التوجيه وتدعو للاكتشاف. إن الإحساس بطريق طبيعيٍّ أو صناعيٍّ أكثر الإشارات شيوعًا للاستكشاف، إلى جانب سطحٍ انسيابيٍّ يكفي للمشي. غالبًا ما تركز المَنَاظِر الطبيعيَّة الجذابة على ضفة نهرٍ تختفي حول منعطف، أو مسار مشاة صعودًا لتلالٍ شاهقة أو نزولًا لوديان خصبة. توفير مثل هذه النقطة المحوريَّة، أو اللمحة عن الأفق، تزيد من وضوح المنظر، وبالتالي زيادة

الجاذبيَّة المرئيَّة.

شدَّد كابلانز (ستيفن وراشيل) أيضًا على تفضيلٍ لعنصر الغموض، والذي عَرَّفاه بأنه شعور « يمكن أن يكتسبه المرء من خلاله معلومات جديدة كلما تعمق أكثر في المنظر» ـ بتتبع مسار أو بالنظر حول منعطف. وخمَّنا بأن الحِسَّ بالغموض يوحي ضمنًا جانبًا بعيد المدى ومستقبليًّا لتفضيلات المَنظَر الطبيعيّ. يثير الغموض، وأكثر من أي عنصرٍ آخر من مَعالم المَنظَر الطبيعيّ، الخيـال البشريّ، وبالتالي، يعد عنصرًا حيويًّا للمَنظَر الطبيعيّ كشكل فَنِّي.

وأخـيرًا، لا تزال إحـدى أكثر الفرضيات الأصْليَّة لجاي أبليتون مقنعة: فكـرته عن « الأفق والمـلاذ». حيثُ يقترح بأن العامل الأساسيّ في انجذاب المَنَاظِر الطبيعيَّة، تتمثل بقدرتها على تقديم منظور غير ملحوظ. يفضل البشر «الآفـاق» التي تُمكِّنهم من استطلاع المَنظَر الطبيعيّ، وتوفُّر الشعور «بالمـلاذ» ككهف على سَفح جَبل، مَسكن طفلٍ على شجرة، مَسكن على تـلٍّ، قلعة ملكيَّة، شقة بنتهاوس (بطوابق علويَّة باهظة)، غرفة ذات إطلالة، وأجمعها مـواضع جذابة (ماعدا التكلفة الأكثر عالميًّا للعقارات المرتفعة). يفضل الناس ملاحظة حواف حديقة مفتوحة بدلًا من التحرك بخطى مباشرة لمركـزها. فتوفير الحماية المتدليَّة من نوع ما (أشجار، تعريشة، واجهة جرف، سقف) جنبًا إلى جنب مع الشعور «بالأمان» من المراقبة أو الهجوم من الخلف، مُفضَّلة بالمَنَاظِر الطبيعيَّة الأكثر جاذبيَّة، تميل إلى جمع هذه العناصر بالصور بقدر واقعيتها. في

الواقع، تضع معظم التمثيلات الفَنِيَّة للمَنَاظِر الطبيعيَّة في تاريخ الرسم، الناظر إما عند نقاط رؤية مرغوبة، ناظرًا من حافة منحدر إلى أسفل وادٍ، أو على ارتفاع أعلى قليلًا من طول إنسان يبلغ طوله 6 أقدام إن كان على مستوى سطح الأرض (حاول أن تستنتج نقطة المراقبة، في العديد من رسومات مَنَاظِر المدن، وسيبدو كما لو أنَّ الفَنَّان يقف على سلَّم).

لقد خضعت هذه التفضيلات للمَنَاظِر الطبيعيَّة والاهتمام بالمناظر ذات الصلة على مدى العقدين الأخيرين لبحوث تجريبيَّة واسعة النطاق. ففي تجربة معروفة كررت كثيرًا، عرض غاي بالينغ وغاي. اتش. فالك، خمسَ صورٍ من المَنَاظِر الطبيعيَّة على ست مجاميع عُمْريَّة مختلفة، من ثم سئلت كُلُّ مجموعة عن تفضيلاتها من «العيش في» أو «زيارة» كُلِّ واحدة من هذه المَنَاظِر. ضَمت أنواع المَنَاظِر الطبيعيَّة غابة استوائيَّة، وغابة صنوبريَّة، وغابة ذات أشجار متساقطة الأوراق، وسافانا شرق أفريقيا، وصحراء. ولم تضم أيٍّ من الصور ماءً، أو حتى حيواناتٍ. تراوحت الفئات العُمْريَّة المشاركة في كُلِّ مجموعة بين: 8، 11، 15، 18، 25، 70 عاما وحتى أكبر. فاختلفت التفضيلات للمَنَاظِر الطبيعيَّة للأشخاص من عُمْر 15 وأكبر، مع إعجاب متساوٍ للغابة ذات الأوراق المتساقطة، والسافانا، والغابة الصنوبريَّة، والتي حازت أجمعها تقييمًا أكبر من الغابة الاستوائيَّة، بينما كانت الصحراء الأقل تفضيلًا في جميع الفئات. كانت النتيجة الأكثر لفتًا للانتباه في مجموعة الفئات

العُمْريَّة الأصغر هي: تفضيل ذوي الثمانية أعوام العيش في السافانا، وزيارتها أكثر من باقي المجموعات. يصعب تفسير هذه النتيجة طبقًا للتعوُّد، لأنه، وكما كان الحال مع الكينيين في استطلاع كومار وميلاميد الذين لم يروا أبدًا أسلوب مدرسة نهر هدسون، لم يسبق أبدًا لأيٍ من هذه الفئة العُمْريَّة مشاهدة بيئة السافانا.

تبلورت هذه النتائج المرتبطة بالعُمْر من قبل سينك، وكارل جرامر، واللذين أَظْهَرَا تغيرًا كبيرًا بتفضيلات المَنَاظِر الطبيعيَّة المصاحبة لبداية عُمْر البلوغ: فقد فَضَّل الأطفال الأصغر المَنَاظِر الطبيعيَّة المسطحة السافانا بسيطة التعقيد. ومع بلوغهم عُمْر 15، أصبحوا يفضلون المَنَاظِر الطبيعيَّة الجبليَّة والأكثر تعقيدًا مع العديد من الأشجار. يعتبر سينك وجرامر هذه التجربة بمثابة إعادة لتجربة فالك وبالينج، لكنهما يريانها أيضًا كنموذج يبرهن الخبرة البريَّة التي تزيد من صَقل الاستجابة للمَنَاظِر الطبيعيَّة.

وبقولٍ مختلفٍ، تسحب هذه الخبرة البريَّة الذوق للمَنظَر الطبيعيِّ بعيدًا عن الوضع الافتراضيّ للعُمْر المبكر. لكن مثل هذه الاختلافات لا تثبت إما النسبويَّة الذاتيَّة أو البُنى الاجتماعيَّة لهذه الأذواق: يظهر تغييرها منهجيًا، في أنماط يمكن التنبؤ بها وفقًا للعُمْر، حيث يشير ذلك لمكانها ببِنْية الميول الطبيعيَّة. وبالمثل، أَظْهَرَت إليزابيث ليونز انجذاب الإناث بنحو أكبر للحياة النباتيَّة بالمَنَاظِر الطبيعيَّة أكثر من الذكور، ولهذا تفسير تطوُّري مُحتمل: تُفضِّل النساء المَنَاظِر الطبيعيَّة الغنيَّة بالملاوذ، والأزهار، والثمار،

بينما يفضِّل الرجال المَنَاظِر الطبيعيَّة المستعرِضة للآفـاق كفرص للصيد والاستكشاف. ومن ناحية ثقافيَّة محضة، فقد أَظْهَرَت الدراسات أن المزارعين من مختلف الثقافات يبرزون ديمغرافيات أخرى مُفضِّلِين الأراضي الزراعيَّة الخصبة على جميع أنواع المَنَاظِر الطبيعيَّة، وهـذا لا يتعارض على الإطلاق مع النظرة التطوُّريَّة، حيثُ أنَّ أهداف الحياة، والتجارب، والبيئات المحليَّة المألوفة ستشكل اهتماماتنا الغريزيَّة بالمَنَاظِر الطبيعيَّة وقدرتنا على استغلالها. وهذا ليس بغريب من حقيقة أنَّ تعلم اللُّغة الإنجليزيَّة سينقش بشكل دائمٍ القدرات اللغويَّة للفرد.

***

3

وهكذا، كان اختيار الموائِل مصيريًا، مسألة تتعلق بحياةٍ أو موتٍ للبَشر (والبَشر البدائيين) في العصر البليستوسيني. وُضِّحَت هذه الأهميَّة الحاسمة لانتقاء الموائِل من قبل أوريانز وهيرفاغن، وذلك عندما طلبا من قُرّائهما أن يحاولوا التخيل بجَديَّة حياة يوميَّة لنوع ذكي من أسلافنا من صائدي-جامعي الثمار. ومن ثم يسمون، هذا الوجود البَدَوِي في العصر البليستوسيني «رحلة تخييم تدوم مدى الحياة». إن التخييم بالنسبة لنا هو مُجرَّد رحلة قصيرة عن الحياة العصريَّة، لكن بالنسبة لأسلافنا، فلقد كان العيش في الأرض هو الوجود الوحيد. ستستيقظ، على حد تعبير أوريانز وهيرفاغن، وسط جماعتك الصغيرة من البالغين والأطفال. وعندما تُدرك أن الطعام بدأ ينفد منكم، تنطلقون معًا. تشير الغيوم في الأفق إلى هطول الأمطار على مسافةٍ بعيدةٍ، وهذا الاتجاه الذي ستسلكه الجماعة. ومع وصول الشمس لذروتها وحدة أشعتها، ستبحث عن الراحة من الحرارة تحت ظلال مجموعة أشجار. تتناقش الإناث في مجموعتك حول وجود حبات توت حُلْوَة بهذه المنطقة أو تلك، يتذكرنها من العام السابق. بينما يتحدث الذكور عن إمكانات تعقب الفرائس، ويجهزون نِصال السِهام لصيدٍ مُحتمل. بينما يشير صوت

رعد السماء بعد الظهيرة إلى اقتراب نهاية موسم الجفاف. تخلد المجموعة إلى النوم، رغم أن بعض الأفراد قد استيقظوا فجأةً قبل طلوع الفجر على صوت اقتحام عالٍ ـ حيوان كبيرـ ليس ببعيد من المخيم. ومع مطلع الفجر، تَبدأ الجماعة رحلتها مُجدَّدًا، وكما يصف أوريانز وهيرفاغن، لبدء يومٍ جديدٍ في نمط حياةٍ « سيستمر لآلاف الأجيال».

من منظور أسلافنا، لم يكن لنمط هذه الحياة بداية أو نهاية يمكن تَصوُّرها. من يومنا الحالي وبالعودة حتى زمن سقراط وأفلاطون، ما هي إلَّا مُجرَّد 120 جيلا فقط. وإذا ما عدنا بالزمن أبعد إلى أثينا وحتى وقت اختراع الكتابة، الزراعة، والمدن الأولى، فستكون فترة أطول لما يقرب من 380 جيلًا آخرَ. العصر البليستوسيني نفسه ـ المسرح التطوُّريّ الذي اكتسبنا فيه أذواقنا، سِماتنا الفكريَّة، ميولنا العاطفيَّة، وصفاتنا الشخصيَّة التي تميزنا عن أسلافنا البشريِّين وتجعلنا على ما نحن عليه، يمتد لنحو 80.000 جيلٍ. خلال هذه الفترة الطويلة من الزمن، انتقل البشر من أفريقيا إلى بيئات مختلفة تمامًا عن السافانا. لقد انتقل أسلافنا إلى داخل البراري، أو بمحاذاة السواحل، وتعلموا النجاة كصيادين للحيوانات القطبيَّة، وإدامة الحياة في صحراء آسيا وأستراليا. هم قطنوا الغابات المطيرة، والمعتدلة، والاستوائيَّة، وتتبعوا الأنهار البليستوسينيَّة المنحسرة شمالًا عبر أوروبا، وعثروا على جزرٍ قبالة الساحل الشرقي لآسيا. لم يحدث التطوُّر البشريّ بأي مكان جغرافي معين، ولكن في معظم

أنحاء العالم. وعلى نقيض العديد من أنواع الحيوانات المُتكيفة مع عائل طبيعيّ تَفنى دونهُ، أبتكر البَشر ـ صانعو الأدوات، ومستخدمو اللُغة الأذكياء والاجتماعيون ـ طرقًا للعيش في جميع البيئات الطبيعيَّة تقريبًا على الأرض.

ومع ذلك، تستمر بعض ملامح المَنَاظِر الطبيعيَّة بإثارة استجابات عاطفيَّة بشريَّة، تظهر في الأساس بتوق ورغباتٍ سابقة للعقلانيَّة. ليس من السهل عزل هذه الاستجابات العاطفيَّة المحضة من أجل تحليلها، لأنها يمكن أن تتزامن مع الاستجابات العقلانيَّة. هذا التداخل بين الاستجابات العاطفيَّة والعقلانيَّة في التفاعل مع أنواع المَنَاظِر الطبيعيَّة، يسبّبُ ربْكة في صُلب القضيَّة. تأمل هذه التَّجرِبة الفكريَّة: هناك جماعة من صائدي-جامعي الثمار تتألف من 24 نَسَمة، كانت لرُبَّما قبل مائة ألف عام، تتحرك عبر تضاريس صخريَّة قاحلة للبحث عن الطعام. يخرج أسلافنا هؤلاء من نهاية وادٍ ضيق، ليجدوا أنفسهم أمام مَنظَر خلاب. على يمينهم ثَمَّة مَنظَر طبيعيٌّ معتدل الارتفاع تزداد تِلاله ووديانه الخضراء كثافة نحو جبالٍ زرقاء شاهقة. بينما ينحدر من على يسارهم الأفق صوب صحراءٍ خاوية الحياة حتى من الدَغَل العُشبِي وآثار وجود المياه فيها. سَتَشق جماعة صائدي-جامعي الثمار طريقها نحو التلال، والذي يمكن تفسيره كخيار عقلاني محض. وعليه، لِمَ نفترض وجود استجابة عاطفيَّة غريزيَّة؟ أليست العاطفة هنا تفسيرًا قد يشكل عبئًا ثقيلًا؟

يجدر الذكر في البادئ، أن في حياة العصر البليستوسيني

الحقيقيَّة، لم يكن الخيار بالسهولة التي تقترحها تجربتي الفكريَّة. بالنسبة لأفراد الجماعة الأكبر، والأكثر خبرةً، قد لا تقدم الصحراء مواردَ للطعام واضحة لأول وَهْلة. من ناحية أخرى، قد تقطن التِلال الخصبة جماعة معادية أخرى من صائدي-جامعي الثمار. وبعبارات أخرى، تؤثر العديد من العوامل على القرار العقلاني لأي طريقٍ تقرر المجموعة أن تسلكه، على الرغم من أنَّه لا تزال هناك أفضليَّة لصالح التوجه إلى تلك التلال، بافتراض تساوي الأشياء الأخرى. باعتبار ثمانين ألف جيل في العصر البليستوسيني، فلن يتطلب الأمر سوى ميزة بقائيَّة ضئيلة لخِيار الجانب الأيمن - نحو المَنَاظِر الطبيعيَّة الخضراء المائيَّة، المسطحة أو المتموجة، ذات المساحات المفتوحة وأشجار الغابات الكثيفة - لكي تصبح مثل هذه الاستجابة مُتأصلة في الأنواع على مستوى العاطفة والتفضيل الجمالي.

في مناقشة آليات العاطفة، راجع جون توبي وليدا كوزميدس القضايا التي لها بعض التأثير على التساؤل المطروح: فلم لا نتوقع أن تفسر كل ظواهر التفضيل من حيث التفسيرات العقلانيَّة؟ وجادلا أن العقل البشريّ ما هو إلّا «شَبكة مُكتظَّة» من العادات الغريزيَّة، أو «كبرامج» بتعبيرهم الحاسوبي، لحلِّ المشاكل التي واجهت أسلافنا من أشباه البَشر. وكما في مثال الخوف من الثعابين، يمكن أن تكون شديدة التخصيص: كالتعرف إلى الوجوه، والبحث عن الطعام، اختيار الشريك، تنظيم النوم، والحذر من المفترسين، على

سبيل المثال لا الحصر. هذه العادات يمكن أن تتعارض فيما بينها في الأنماط الحياتيَّة: قد تتعارض رغبة الحصول على الماء مع رغبة تجنب الحيوانات المفترسة الخطرة القريبة من بركة المياه. وهذا هو السبب في تسمية بعض النطاقات الأكبر من قبل توبي وكوزميدس «بالبرامج فائقة_التنسيق». تعمل العواطف بهذه الطريقة «تَنسيق» العديد من البرامج الفرعيَّة للعقل، حتى تعمل معًا بسلاسة. وهما يقدمان الخوف كمثال. فهذه العاطفة، التي تستحوذ على امرئٍ يسير وحيدًا ليلًا لموقف مُحتمل من «الكمين والمطاردة» (مثلًا بغابة ممطرة في العصر البليستوسيني أو جزء خطر من مدينة عصريَّة)، بإمكانها أن تؤدي إلى نتائج ذات تأثير قوي على البقاء.

سيقوم الخوف بتشديد الانتباه وجعل الإدراك أكثر حِدةً (ستسمع حفيف الحشائش أكثر وضوحًا)، يغير موازنة الدوافع والأهداف (ستفقد اهتمامك بنواياك المباشرة، والجوع وما إلى ذلك)، ويعيد توجيه عمليَّة جمع المعلومات عن الاهتمامات الخاصة (أين طفلي الآن؟)، ويعدِّل سياق التصرف بالكامل من الوضع الآمن للخطير، ويوثر على الذاكرة، وكفاءة الاستدلال العقلاني، وقواعد القرارات السُلوكيَّة. وبهذا المعنى، ستكون عاطفة الخوف شيئًا أكثر تعقيدًا من مُجرَّد اندفاع للأدرينالين. إنها تؤثر على استجابة وتوقعات المرء بالكامل، تشحذ الإدراك لأقصى الحدود، وتبدأ في اتخاذ قرارات عفويَّة وعقلانيَّة معًا على حد سواء.

وعلى الرغم من أنَّ توبي وكوزميدس لم يذكرا العواطف

المُتضَمِّنة في تفضيل المَنَاظِر الطبيعيَّة، إلا أن مثل هذه العواطف هي تتناسب مع تفسيرهم تمامًا. تتنوع المَنَاظِر الطبيعيَّة المناسبة لموطن البشر وازدهاره بشكلٍ كبيرٍ، ولكن بالنسبة لأسلافنا فلم يكنْ الأمر كذلك بشكلٍ مطلقٍ. إنَّ متوسط بقاء البشر العاقل ذي الميل العاطفي للخضار والماء في المَنَاظِر الطبيعيَّة على قيد الحياة، كانت حاسمةً تطوُّريًا. علاوة على ذلك، ثَمَّة أدلة كثيرة تشير إلى أنَّنا نتشارك استجابات عاطفيَّة متماثلة مع الرئيسيات الأخرى. فحتى لو كان أسلافنا الأوائل يتخذون قرارات عقلانيَّة بشأن المكان التالي للارتحال، إلا أن أسلافهم كانوا يستخدمون قبل ظهور اللُّغة، كما في الحيوانات الأخرى، استدلالات لا لغويَّة وانفعالات عاطفيَّة بدلًا من العمليات العقلانيَّة والمُفصلة لاتخاذ قرارات حاسمة للموت والحياة. يمكن أن تتطابق الاستجابات العاطفيَّة والعقلانيَّة للمَنَاظِر الطبيعيَّة وتدعم إحداها الأخرى. ويمكن أن تكون متضاربة، حيثُ قد تطغى المعرفة بخصوص وجود أخطارٍ غير مرئيَّة بمَنظَر طبيعيّ على الاندفاعات العاطفيَّة التي تجذبنا إليه. ومع ذلك، فإنَّ هذا لا ينفي بالضَرُورَةِ وجود استجابة عاطفيَّة سابقة للعقلانيَّة، ولا يلغي مزايا البقاء الإجماليَّة.

ثَمَّة طريقة أخرى للنظر إلى القضيَّة، وذلك بقلبها والتساؤل عما إذا كانت أي ميزة بقائيَّة قد جنتها الأسلاف البشريَّة أو تجمعات البَشر المبكرة عندما كانوا «غير مُبالين عاطفيًا» لأنواع المَنَاظِر الطبيعيَّة. إذا كان بإمكان البشر التكيف بشكل جيد مع جميع أنواع المَنَاظِر

الطبيعيَّة، فإن تفضيل نوعٍ بعينه قد يعارض البقاء. ضع باعتبارك هذه المسألة من زاوية تشابه الخوف من الثعابين. فبالنظر إلى الطفرات، والتنوع الطبيعيّ للاهتمامات، والأذواق، والتفضيلات فسيكون لدينا عددٌ من الأسلاف المحتملين، غير مبالين أو لا يخافون الثعابين عند مواجهتها. العديد من هؤلاء البَشر وأشباه البشر، وبالرغم من أنهم ربما كانوا عماتنا وأعمامنا منذ عشرات الآلاف من الأجيال قد أزيلوا، وبالتالي لم يكونوا أسلافًا ونسلًا مباشرًا لنا: في المتوسط، كانوا أكثر عرضة للقتل من الثعابين قبل أن يتناسلوا. أما أسلافنا المباشرون، ممن يمكن لنا تعقبهم للوراء وذلك بإضافة مفردة «الأكبر» على كُلِّ فرد منهم حتى نصل للجدة والجد الأكبر رقم ثمانين ألفًا، فكانوا هم نفس الأفراد طبقًا للتنوع الطبيعيّ أكثر قلقًا من الثعابين. التطوُّر هنا كافأ خوفهم العاطفيّ، ومنحهم البقاء وإمكانيَّة تقديم أنَسْالهم للعالم، كما كافأ الأفراد ممن خافوا الوقوف بقرب حواف المنحدرات، أو نفروا من روائح اللحم المُتعفِّن والسَّام. في العصر البليستوسيني، كان اختيار الموائِل عاملًا حاسمًا آخرَ للحياة والموت، وهذه اللامبالاة العاطفيَّة للمَنَاظِر الطبيعيَّة كانت من الناحية التطوُّريَّة كاللامبالاة للثعابين، والأطعمة السَامَّة، والمنحدرات الخطرة من ناحية، أو الجنس، والأطفال، والأطعمة الحلوة والدَّسِمة من ناحية أخرى.

***

4

لم يقتصر تاريخ رسم المَنَاظِر الطبيعيَّة على موائل العصر البليستوسيني. فهو يتضمن معالجات لكُلِّ نوعٍ يمكن تخيُّله للمَنظَر الطبيعيِّ، بدءًا من الثلوج القطبيَّة اللانهائيَّة، مرورًا بالصحراء، ووصولًا إلى الأدغال الكثيفة. إن رسم المَنَاظِر الطبيعيَّة باعتباره شكلًا فَنِيًّا ـ من اليابان والصين إلى أوروبا والعالم ـ مغطى بالمواقف التاريخيَّة تجاه الأرض، بالإضافة لضغوط وتغييرات الأسلوب الداخليَّة لتواريخ الفَنِّ القوميِّ. لقد كان فَنُّ المَنَاظِر الطبيعيَّة مدفوعًا بالغرائبيَّة[1]، أو إرادة لتجربة التغيير والتنوع، وقد تأثر بطرقٍ عدةٍ بالقيم الدينيَّة والسياسيَّة. ففي العصور الوسطى، لم يتشارك الأوروبيون معنا نحن سكان المدن حاليًا بحب للطبيعة: الأشكال المتجمدة لجبال الألب الخطيرة بلوحات القرن السادس عشر لألبرخت ألتدورفر، والذي كان يصور الجبال كمكان مشؤوم؛ تبدو غاباته المظلمة على أهبة الاستعداد لابتلاع أي امرئٍ يضِل

---

(١) الغرائبيَّة (Exoticism): نزعة فنية تصف العمل الفني النابع من أصل تشكله عواطف وانفعالات أثارتها معرفة أفراد آخرين بطريقة مباشرة عبر السفر إلى أماكن هؤلاء الأفراد المبدعين، أو بطريقة غير مباشرة عبر الوثائق الكتابية أو التصويرية الموضوعة عنها. المترجم

طريقه بعيدًا عن القرية. في العموم، فإن الأشخاص الذين أصابتهم الطبيعة بسوءٍ أصبحوا أقل ميلًا للإعجاب بسحر جمالها. لقد تَبع ارتقاءَ الحضارة الحديثة إحساسٌ متزايدٌ بالطبيعة باعتبارها حميدةً، ومدهشةً، ولا تشكل أي تهديدٍ. في الواقع، يمكن للمَنَاظِر الطبيعيَّة أن تبدو بعيدةً جدًّا عن الخبرة المألوفة لدرجة يصبح فيها من السهل تخيل أن أذواقنا فيها تقليديَّة، كأذواقنا بالمأكولات والملابس. وهذا خطأ يمكن تفهُّمه، ولكنه يظل خطأً على الرغم من ذلك.

إن العواطف التي شعر بها أسلافنا الأوائل تجاه المَنَاظِر الطبيعيَّة المفيدة ليست ذات فائدة كبيرة بالنسبة لنا اليوم، لأنَّنا لم نَعد صيادين مرتحلين نعتاش من الأرض. ومع ذلك، وبما أنَّنا لا نزال نمتلك أنفس أولئك الرُحَّل القدامى، فبإمكان هذه العواطف أن تتدفق إلى العقول الحديثة بكثافة مدهشةٍ وغير متوقعة. يمكن للأشخاص الذين أمضوا حياتهم داخل المدن أن يجدوا أنفسهم على طريقٍ ريفي. وبعبورهم لمنحنى، يجدون أنفسهم أمام طريق جانبي يؤدي عاليًا نحو وادٍ، تغطيه مراعٍ من أشجار البلوط في مقدمته، بينما تهب الرياح فيه وتختفي بغابةٍ عتيقة. يتبع الطريق جدولٌ صغيرٌ مغطى بالخضرة لمسافة طويلة، ثم يتلاشى عن الأنظار ويبقى مساره مغطى ببساتين الأشجار القديمة. بأعلى الوادي، يمكن أنْ تُلمح التواءةً أخيرةً في الطريق، لتتأخذ فيه الوديان المرتفعة ملمحًا أزرق ضبابيًا ممتزجًا بنحو لا محسوس بالجبال البعيدة المُحاطة بين قممها بسُحُب رُكاميَّة كبيرة. يمكن أنْ تجعل مثل هذه المناظر الناس

يتوقفون مندهشين بالإحساس الشديد بالتَّوق والجمال، ومصممين على استكشاف هذا الوادي، لمعرفة أين يقود الطريق. نَحن ما نحن عليه اليوم لأن أسلافنا البدائيين تتبعوا الطرق، وضفاف الأنهار في الأفق. وفي مثل هذه اللحظات، نكون بمواجه بقايا الماضي القديم لجنسنا البشريّ.

الفصل الثاني

الفَنُّ والطبيعة البشريَّة

1

« أنا بشرٌ، وكُلُّ ما هو بشريٌّ ليس بغريبٍ عنِّي». يمكن لهذا القول المأثور للكاتب المسرحيّ الروماني تيرينس، أن يقفَ كشعارٍ لأي امرئٍ يبحثُ عن قواسم بشريَّة تَكمنُ وراء بونٍ شاسعٍ من المُتنافِرات الثقافيَّة المختلفة، عَبر التاريخ، وحول العَالم. من هذا المُنطَلق لتيرينس، يختتم ستيفن بينكر عرضه العام لحالة اللُّغة، في كتابه (غريزة اللُّغة) قائلًا:

إنَّ المعرفة بشيوع اللُّغة المُعقَّدة عبر الأفراد والثقافات والتصميم العقلي المُفرد الذي يكمنُ وراءها جميعًا، تجعل أي كلام لا يبدو غريبًا بالنسبة لي، حتى حين لا يمكنني فهم مفردة واحدة. فالمزاح بين أفراد ساكني المرتفعات بغينيا الجديدة في فيلمٍ لأول اتصالٍ

لهم ببقيَّة العالم، حركات مُترجِم لغة الإشارة، ثرثرة الفتيات الصغيرات في ساحةٍ للعب بطوكيو، كُلُّ هذا يجعلني أتخيل رؤية الإيقاعات والتراكيب التي تَكمنُ وراءها، لأدركَ بأننا جميعًا نمتلك نفس العقول.

لا جدال بادعاء بينكر العام حول عالميَّة اللُّغة، والقدرات اللغويَّة للعقل البشريّ. لكن هل يوجد طريقة مماثلة لوصف عالميَّة الفَنّ؟ وهل من الصحيح أنَّه، على الرغم من عدم حصولنا على تجربة مُمتعة وجَليَّة من فَنِّ الثقافات الأخرى، فإنَّه لا يزال، تحت هذا التنوع الهائل، للبَشر نفس النوع من الفَنِّ بالأساس؟

تُظهِر كُلُّ الثقافات البشريَّة شَكلًا من التعبيريَّة[1]، والذي يمكن للتقاليد الأوروبيَّة التعرف إليه كنوعٍ من الفَنِّ. ولكن هذا لا يعني أن لجميع المجتمعات كُلَّ الأشكال الفَنِّيَّة. طقوس الشاي اليابانيَّة (سادو) هي نوعٌ فَنِّيٌّ على نطاقٍ واسعٍ، على الرغم من عدم وجود أي شبه قريبٍ لها في الغرب. شعب نهر سيبيك بغينيا الجديدة هم شغوفون ـ بل مهووسون ـ بنحت الخشب، ولكنهم يقفون على النقيض من نظرائهم قاطني المرتفعات بغينيا الجديدة، والذين يسخِّرون طاقتهم لتزيين وزخرفة الجسم، بالإضافة إلى إنتاج الدروع، ولا ينحتون إلَّا قليلًا. بينما لا تمتلك قبيلة الدينكا تقريبًا

(١) التعبيريَّة (Expressionism): نزعة فنية تستهدف التعبير عن الخوالج أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان بأسلوب تكثيف الألوان، وتشويه الأشكال، واصطناع الخطوط العريضة والمغايرات. المترجم

أي فَنٍّ مرئيٍّ، لكنهم يمتلكون شعرًا متطوِّرا للغاية، جنبًا إلى جنبٍ مع افتتـان مُرهفٍ بالألوان، الأشكال، وأنماط العلامات الطبيعيَّة للماشية التي يعتاشون عليها.

عالميَّة الفَنِّ والسلوكيات الفَنِّيَّة، وظهورهما العفوي في كُلِّ مكان من أرجاء المعمورة والتاريخ البشريّ المُسجَل، بالإضافة لحقيقة أنَّه من السهل التعرف إليها باعتبارها فَنًّا عبر الثقافات، تشير إلى أنها مشتقة من مصدر طبيعيٍّ وغريزيٍّ: نفسيَّة بشريَّة عالميَّة. وفي هذا الصدد، تكون عالميَّة الفَنِّ هي مشابهة لنزعة بشريَّة أخرى مستمرة: استخدام اللُّغة.

اللغات موجودة أينما وجد البـشر. وعلى الرغم من الاختلافات في المفردات والقواعد النحويَّة السطحيَّة التي تُميـز ستة آلاف لُغةٍ أو أكثر من اللغات العالميَّة وتجعلها غير مفهومة، فإنَّه من الخطأ القول بأنه لا يمكن المقارنة بين اللغات: حيثُ يمكن الترجمة فيما بينها. وهـذا ممكنٌ لأن بِنية اللُّغة مشتركة بين الثقافات المختلفة، وكذلك لأن اللغات مرتبطة باهتماماتٍ، ورغباتٍ، واحتياجاتٍ، وإمكاناتٍ عالميَّة قبل لغويَّة.

بدءًا من الطفولة، تتكشف القدرات اللغويَّة في عمليات منتظمة قابلة للتنبؤ، والتي تُظهر قدراتٍ غريزيَّة ذات تعقيدٍ مذهلٍ. يمكن توقع كفاءة النطق بلغة طبيعيَّة لكُلِّ طفلٍ طبيعيٍّ يولد في مجتمع بشريٍّ. تَظهر هذه القدرة الغريزيَّة جليَّة في حقيقة، أنَّه يتطلب من الأطفال مثلًا تَعلُّم الممارسات الأحدث تاريخيًا للقراءة والكتابة

بجهد جهيد، بينما لا تتطلب ثرثرة النطق أي جهدٍ بالمرة (أُقترح، بأنَّه لا ينبغي اعتبار كلام الأطفال «تعلُّمًا»، فمن خلال التلقين من المُتحدثين الآخرين «ينَمِّي» الأطفال اللُّغة كامتداد طبيعيٍّ للحياة العقليَّة، مثلما ينْمون من الزحف إلى المشي، إلى الجري).

تثبت الأدلة التجريبيَّة والتاريخيَّة ـ مراحل اكتساب اللُّغة، طبيعة «المُنَاغَاة « عبر الثقافات، والتشكيل القابل للتنبؤ بلغة مُهجَّنة عند تصادم اللغات ـ وجود آليات عقليَّة خاصة يرتكز عليها التنوع اللغوي. نظريَّة عالميَّة القواعد لنعوم تشومسكي، حيثُ نمتلك بِنية تعمل على التوليد المحلي للقواعد النحويَّة، إحدى هذه الآليات. وهذا بدوره يرتبط باحتياجات، رغباتٍ، وعواطفَ غير لغويَّة تُظهر أنماطًا عالميَّة. فعلى سبيل المثال، ترتبط نَبْر وتَشديد أفعال الكلام، بتعبيرات الوجه مثل تلك التي تُشير إلى الخوف، الحزن، أو المرح. تَضربُ مثل هذه الخبرات العاطفيَّة بجذورها في الآليات العقليَّة التي تحكم الخبرة النمطيَّة والتعبير العاطفيّ للنوع، متضمنةً التعبير العاطفيَّ في اللُّغة.

لا ينفي أيٌّ من هذا المدى الذي تترسخ به اللُّغة بشكل هائل لكُلِّ مستخدمٍ لها في الثقافة والتاريخ. فإنَّ مفرداتنا اللغويَّة وطُرقنا التعبيريَّة متغيرةٌ بنحو لا متناهٍ، وتعمل في منظوماتٍ للدلالات والمعنى ناتجة، بعكس بُنَى القواعد الأساسيَّة، عن الثقافة. وفي هذا الصدد، يشبه مجال اللُّغات الطبيعيَّة مجال الفَنِّ من ناحية الثقافات المختلفة: يظهر كلاهما تفاعلًا بين تراكيب غريزيَّة متأصلة وآليات

للحياة العاطفيَّة والفكريَّة من جهةٍ، وبين محيطٍ واسعٍ من المواد الثقافيَّة المشروطة تاريخيًّا ـ مثل الأساليب، والمفردات اللغويَّة، والخصوصيات التي تعطي لاستخدام اللُّغة والفَنِّ معانيهما الفرديَّة والثقافيَّة والشخصيَّة من جهة أخرى. لا يمكن لأي فلسفة للفَنِّ أن تنجح إذا ما تجاهلت مصادره الطبيعيَّة أو طابعَه الثقافيَّ.

***

2

فكرة أنَّ الفَنَّ مُرتبط بالطبيعة البشريَّة ليست بجديدة، وعليه، هي تستحق نظرة سريعة على بعض المعالم في تاريخ الجماليات، للتعرف إلى طريقة تطوُّر حُجَجها من اليونان القديمة إلى يومنا هذا. فقد توصل أفلاطون وأرسطو لنظريات عن الطبيعة البشريَّة ربطاها بطرقٍ مختلفة بفلسفاتهما عن الفَنِّ. وغالبًا ما ينظر إلى رفض أفلاطون الشهير للفُنون كمصدر للمعرفة، إلى جانب دعوته في كتابه (الجمهوريَّة) لفرض رقابة الدولة على الفُنون لمصلحة الشعب، على أنه نتاج ثانوي لفلسفته الميتافيزيقيَّة، لنظريته عن المُثُل، حيثُ تَحكُم وتُشكل النماذج الأوليَّة والمثاليَّة الواقع كما نعرفه. وفقًا لأفلاطون، فإنَّ الفَنَّ دائمًا ما هو إلَّا مُجرَّد محاكاة للمحاكاة (أي تقليد التقليد) لأنه يمثل ـ في الرسم، النحت، التمثيل، الشعر، النثر ـ العالم الماديَّ الذي هو بحد ذاته مُجرَّد محاكاة للمُثُل الأبديَّة. ومن ثم، يكون الفَنُّ مضللًا منهجيًا: لأنه يقدم رؤية جذابةً ومسلِّية للواقع تتركُ معظم الناس في أفضل الأحوال مشوشين بشأن طبيعة الواقع، وفي أسوئها منحطين أخلاقيًا. ومن منظوره أيضًا، تميل الفُنون إلى إثارة كُلِّ المشاعر البشريَّة الخاطئة. في العديد من حواراته، يمكننا مرارًا وتكرارًا، أدراك شعور أفلاطون على الدوام بخطورة الفُنون.

في مَعرض نقاشه لبِنية الروح البشريَّة بكتابه (الجمهوريَّة)، يـروي أفلاطون حكاية لا تُنسى لرجل يدعى ليونتيوس، والذي في أثناء سيره بمحاذاة الجدار الشمالي للمدينة بعد وصوله لأثينا، صادف بعض الجثث الراقـدة عند أقدام جلادٍ. هـو أراد أن ينظر إلى جثث الموتى، ولكنه شعر في الوقت ذاته باشمئزاز في نفسه والتفت بعيدًا. جاهد ليونتيوس نفسه وغطى وجهه. لكنه في النهاية، وبـعد أن استولت عليه رغبته، فتح عيـنيه على اتساعهما واندفع نحو الجثـث قائـلًا: « هَلمي، أيتها العيون التعسة وتمتعي بهذا المنظر الجميل!» ـ سيعرف بعض الأشخاص ممن تجاوزوا حادث سير ما الذي يتحدث عنه أفلاطون. فمن منظور أفلاطوني، فإنَّ العديد من العنف الترفيهيِّ الذي تقدمه الأشكال الدراميَّة ـ من مسرح الإغريق إلى العنف والعواطف الحيوانيَّة التي تقدمها وسائل الترفيه اليوم ـ تشبه إلى حدٍّ كبيرٍ ما لم يستطع ليونتيوس كبح جماح نفسه على التحديق إليه. ولذلك فإنَّ الفُنون، بالنسبة لأفلاطون، في أسوأ حالاتـها سيئةٌ للروح، حيثُ تَجذبُ وتُكافئُ عناصرها المُنحطَّة.

اختلف أرسطو بالمقابل بموقفه تجاه الفُنون. هـو يحترمُ، أكثر بكثير من أفلاطون، النزاهة المستقلة للفُنون وتنوعها، وقدرتها على إعطائنا رؤىً ثاقبةً للحالة البشريَّة. من منظور أرسطيٍّ، يتضمن التحقيق الثقافيّ حتمًا تعارضًا بين القانون (Nomos) ـ وأيضًا على نطاق أوسع، التقاليد الثقافيَّة البشريَّة ـ وبين العَالم الطبيعيّ (Phusis) مُتضمِنًا البَشر بطبيعتهم النفسيَّة الاستثنائيَّة.

في معظم تحقيقاته الفلسفيَّة، وباعتباره أول طبيعانيٍّ، يحابي أرسطو «العَالم الطبيعيَّ» بوصفه مصدرًا مطلقًا للأسس والمبادئ. وبعمله الأدبي العظيم عن الدراما والشعر، (فَنِّ الشعر)، يعرض أرسطو نفسه بأنَّه على دراية وثيقةٍ بتاريخ وأعراف الفُنون بثقافته. وكان التفسير المقنع له هو توحيد القانون والعالم الطبيعيِّ. وفقًا لأرسطو، فإن كُلَّ الفنون ماهي إلَّا محاكاةٌ من نوعٍ ما. وحتى اللَحن والإيقاع هما يحاكيان بشكل أساسيّ العاطفة البشريَّة، وكما هو الحال بشكل أكثر وضوحًا للفنون التي تستخدم الكلمات، الرخام، والطلاء.

اعتبر أرسطو أن الاهتمام البشريَّ بالتمثيلات ـ التصوير، الدراما، الشعر، التماثيل، والنحت ـ هو ميل غريزيّ. وبدلًا من التأكيد على ذلك، هـو يبرره قائلًا:

إنَّه لمن غريزة البشر أن ينخرطوا منذ الطفولة في المحاكاة، وبالطبع، فهذا يميزهم عن الحيوانات الأخرى. الإنسان هو الأكثر استعدادًا للمحاكاة، فالمحاكاة والتقليد ينمِّيان معارفه الأوليَّة؛ يتمتع كل امرئٍ بالتساوِي وبشكل طبيعيّ بالأشياء المُقلَّدة. ويبرهن على ذلك حدثٌ شائعٌ: فَنحن نتمتع بالتأمل في أدق الصور للأشياء التي يؤلمنا منظرها الفعلي، مثل أشكال أبشع الحيوانات والجثث.

يولد البشر بطبيعتهم كصانعين للبهجة ـ والصور. يمكن رؤية الدليل على منظور أرسطو في محاكاة الأطفال في أثناء لعبهم: يلعب الأطفال أينما كانوا، لعبة تقليدٍ للبالغين، وتقليد بعضهم البعض،

والحيوانات، وحتى الآلات. إنَّ المحاكاة هي مكونٌ طبيعيٌّ لتَثَقُّف الأفراد من الناحية الإبداعيَّة. وأما من الناحية التجريبيَّة، فالبشر يستمتعون بتجربة المحاكاة سواء كانت بالصور، أو النحت، أو القصص، أو التمثيل. فافتتان الأطفال من وجهة نظر أرسطو بمنزلِ دمى مع مطبخه، وأوانيه، ومقاليه، وخيارات منضدته الصغيرة، أو بنموذج للقطار مع إشاراته ومفاتيحه، لا يمكن اختزاله برغبة لسلطة الكبار، وبالطبع هي ليست طريقة لتعلُّم الطبخ، أو قيادة القطار. فهنالك بهجة أساسيَّة في العالم الصغير المُمثَّل بحد ذاته، والتي تُصبح أيضًا وسيلةً، لجانب الدمى والشخصيات الأخرى لألعاب وهميَّة وخياليَّة إضافيَّة.

يصرُّ أيُّ اعتراضٍ أساسيّ لنظريات المحاكاة على عدم تقدير البشر للتمثيلات الفَنِيَّة بحد ذاتها، ولكن للأشياء المُمثَّلة ومحتوى التمثيل. يجيب أرسطو ببراعة على هذه الحجة بالإشارة إلى افتتاننا لرؤية تمثيلات الأشياء التي نشمئزُّ منها بالحياة الواقعيَّة. ولذلك، فقد ينجذب امرؤٌ يخاف من العناكب أو الثعابين بنحتٍ رخامي لثعبان أو دبوس مزخرف بشكل عنكبوت. قد يثير اشمئزازنا منظر حشرة تزحف على ثمرة فاكهة ناضجة في المطبخ، ولكن قد تكون ذبابةٌ مُمثَّلةٌ بدقةٍ على ثمرة كمثرى بلوحة هولنديَّة للحياة الجامدة بالقرن السابع مصدرًا للبهجة.

بنقيض أفلاطون، امتلك أرسطو في كتاباته إدراكًا جليًا بالتنوع المحتمل للثقافات المنتشرة عبر العالم متمثلة بثقافات البحر

المتوسط، وآسيا الصغرى صعودًا إلى غرب الهند، عندما كان يرسل له الإسكندر الأكبر عيناتٍ حيوانيَّة. لذا فهو عندما يتحدث عن نفسيَّة الطبيعة البشريَّة ـ فإنَّه يقصد التعميم عبر الثقافات، وبالتالي فإننا نتوقع أن نجد فنونًا متشابهةً تقريبًا تبتكر في جميع أنحاء العالم، وفي المجتمعات المُستقلة عن بعضها البعض ـ وهذا هو ما قصده أرسطو.

في كتابه (السياسة)، يناقش أرسطو الطرق المختلفة لتقسيم الدولة إلى طبقاتٍ بتأثير ثقافات البحر المتوسط، ويعلق بشأن هذه التنظيمات الاجتماعيَّة قائلًا: «عمليًا، فقد اكتشف كُلَّ شيءٍ بمناسبات عدةٍ ـ أو بالأحرى بعدد لانهائي من المناسبات ـ بمرِّ العصور؛ لضرورة افتراض أنَّها علَّمت البشر الابتكارات التي كانوا بحاجة إليها تمامًا، وعندما توفر، فكان طبيعيًا أن تنشأ على درجات أشياءُ أخرى تُزيِّن وتُثرى الحياة». إن أعطيت الزمن الكافي، فإنَّ كُلَّ الشعوب على وجه المعمورة، سيكتشفون بأنفسهم، نظرًا لخضوعهم لنفس الدوافع المتأصلة بالطبيعة البشريَّة، سرد القصص، الدراما، الرسم، الموسيقى، والتزيين الجسدي، والفنون الأخرى.

علاوةً على ذلك، ونظرًا لامتلاكنا نفسيَّة بشريَّة مشتركة، فإننا نتوقع أن تتبع الفنون تاريخًا متشابهًا حتى في البلدان المختلفة. فعلى سبيل المثال، رأى أرسطو المأساة على أنها تتنامى وفقًا لغائيتها الذاتيَّة. فحتميَّة وضع ممثلٍ واحدٍ، ثم ممثلين اثنين على المسرح، ثم إدراج الجوقة، ثم المجموعات المرسومة، سيؤدي في النهاية

حتمًا إلى اكتمال شكلها: « بعد المرور بالعديد من التغييرات، توقفت المأساة عن التوسع، وذلك لأنها حققت طبيعتها الخاصة «. هذه هي نقطة أوميغا (أقصى تعقيد) وصلت إليه مآسي سوفوكليس (لرُبما كان أرسطو مخطئًا بشأن أنَّ سوفوكليس كان هو الهدف التطوُّريَّ النهائيَّ للمأساة، ولكن نظرًا لعدم تَحَدي هيمنة مأساة سوفوكليس حتى إنجلترا الإليزابيثيَّة، فقد كان أرسطو مُحقًّا لزمن طويلٍ).

ومع ذلك، يقدم أرسطو اقتراحاتٍ أكثر أهميَّة بخصوص تحقيق الوحدة العضويَّة في المأساة، وهي اقتراحات لا تشتمل كثيرًا الجوهر التابع للنوع الأدبي، بل تُفسره من حيث سيكولوجيَّة الجمهور. وعليه مثلًا، سيكون الموضوع الرئيس للمأساة متمثلًا بتَفَكُّك العلاقات الأسريَّة والعلاقات العاطفيَّة الطبيعيَّة: الابن الذي يقتل أباه، الأخوان المتشاجران حتى الموت، والأم التي تقتل أطفالها لنكاية أبيهم. وفقًا لأرسطو، يمثل هذا الافتتان بالضغوط والتمزق العائليّ ملمحًا راسخًا للطبيعة البشريَّة، لا مظهرًا محليًّا للاهتمامات الثقافيَّة الإغريقيَّة، الأمر الذي سيجد دليلًا على صحته اليوم بحبكة قصص الدراما، والخيال التصوري، والمسلسلات التلفازيَّة الروائيَّة الطويلة.

لقد كان أرسطو يتحدث غالبًا كما لو أنه يصف الحدود المنهجيَّة والطبيعيَّة للأعمال الفَنِيَّة كموضوعات مستقلةٍ. ولكن لم تتعلق وصفاته كثيرًا بالأعمال الفَنِيَّة بقدر تعلقها بطبيعة العقول التي

تفهمها وتتمتع بها: فالأحوال النفسيَّة هي التي تتيح فهمًا واضحًا لأي موضوعٍ جمالي. والمثال على ذلك، هو مناقشته لحجم الأعمال الفَنِيَّة:

لا يجب للشيء الجمالي، سواء كان حيوانًا أو شيئًا آخرَ ذا هيكلٍ من الأجزاء، أن تترتب أجزاؤه فقط، ولكن يجب أن يكون له حجم مناسب أيضًا: يتمثل الجمال في الحجم والترتيب، ولهذا السبب فلا يمكن أن يوجد حيوانٌ جميلٌ إذا كان ضئيلًا للغاية (كتأمله، أنه يحدث في لحظة غير محسوسة تقريبًا، وليس له حضور) أو عملاقًا للغاية، على سبيل المثال، يصل طوله لألف ميلٍ (كتأمله، ليس له أي ترابطٍ، وحتى ممن يتأملونه سيخسرون الشعور بالوحدة والكمال). وهكذا، وكما هي الحال مع أجسادنا والحيوانات، يتطلب الجمال حجمًا، ولكن حجمًا يسمح بالإدراك المتناسق والمترابط، وبالمِثل تتطلب الحبكات الروائيَّة إسهابًا، ولكنه إسهاب يمكن تذكره بشكلٍ مترابطٍ.

لكي ينجح، يجب أن يكون العمل الفَنِي فوق حدٍّ أدنى لحجم معين، لكن لم يتعلق هذا المطلب بطبيعة الفَنِّ بقدر تعلقه بطبيعة الإدراك البشريّ. فبدون حجمٍ كافٍ، لا يمكن اعتبار أيِّ كائن على أنه يحتوي أجزاءً يمكن ترتيبها بنمط أو بِنية محسوسة. بناءً على ذلك، يمكن لأسدٍ أو سمكة قرشٍ أن يصبحا جميلين، نظرًا لأنَّ أجزاءهما تشكل مجموعا ذا مغزى وتنظيم. ومع ذلك، فلا يمكن لبرغوثٍ أن يكون جميلًا في عصر أرسطو وقبل اختراع

الميكروسكوب، ليس بسبب كونه حيوانًا تافهًا وبغيضًا (كعالم حيوانٍ، وجد أرسطو العديد من الحيوانات البغيضة جميلةً) ولكن بسبب كونه صغيرًا جدًّا، لدرجة لا تستطيع معها العين إدراك الأجزاء التي تراتبت معًا بشكل هادفٍ. وليس مُمكنًا أيضًا لذرة من الغبار في حدِّ ذاتها أن تكون جميلةً، فالجمال ممكنٌ فقط إذا امتلك الشيء أجزاءً مرئيَّة.

تنطبق نفس حُجَّة الحجم هـذه في الاتجاه المُعاكِس، لا فقط على الفنون المرئيَّة. فما هو عدد الصفحات المقبول للرواية؟ ثَمانِي مائَة صفحةٍ؟ ثمانية آلاف صفحةٍ؟ لم يعطنا أرسطو إجابة واضحة، إلا بتذكيرنا بأن يوجد حدٌّ أعلى لمدى انتباه الإنسان، وقدرتنا على تذكُّر المعلومات ـ أسماء الشخصيات، وأسباب الحوادث ـ المطلوبة لفهم أي قصةٍ. اقتراحه الوحيد هو أن الحجم الأقصى المنسجم مع الترابط والفهم سيكون الأفضل :»حجم أكبر، شريطة أنْ يظل ترابطًا واضحًا، يعني جمالًا أفضل».

يسلِّم أرسطو في كتابه (فَنُّ الشعر)، بأنَّ البشر يمتلكون طبائع فكريَّة، وخياليَّة، وعاطفيَّة مُستقِرة وعالميَّة عبر الثقافات. هناك شخصيات رئيسة أخرى تعاملت مع تاريخ الجماليات تحت افتراضاتٍ مماثلةٍ، منهم اثنان مهمان للغاية هما: ديفيد هيوم، وإيمانويل كانط. في مقالته «في مقياس الذائقة» لعام 1757، أدعى هيوم أنَّ «المبادئ العامة للذوق موحدة بالطبيعة البشريَّة». وفي الواقع، فإنَّ «القواعد العامة للفَنِّ لا تقوم إلَّا على الخبرة

والملاحظة للمشاعر المشتركة للطبيعة البشريَّة «. وفقًا لهيوم، يجب أن يكون الأمر هكذا لتفسير التقديرات الجماليَّة المتواصلة عبر التاريخ: «إنَّ هوميروس نفسه، الذي أسعد روما وأثينا منذ ألفي عام، لا يزال يحظى بالإعجاب في باريس وإنجلترا». لقد اجتازت مثل هذه الأعمال اختبار هيوم الشهير للزمن، وذلك لأنها «مهيأة بشكلٍ طبيعيٍ لإثارة مشاعرَ مشتركةٍ» لدى البشر في كُلِّ حقبةٍ.

يعتبر هيوم شديد الحساسيَّة لحقيقة أن الناس كثيرًا ما يختلفون في أحكامهم الجماليَّة، ولهذا السبب ناقشت مقالته «في مقياس الذائقة» قضايا عديدة يطلق عليها علماءُ النفس المعاصرون «بنظريَّة الخطأ». يؤكد هيوم أن طبيعتنا البشريَّة الموحدة ستضمن اتفاق الأحكام الجماليَّة للناس مع بعضهم، لولا حقيقة تعرضها للأخطاء المنهجيَّة وأنواع الفساد. وهذا يشتمل افتقارها للرفاهة: أي عدم القدرة على إدراك الفروق الدقيقة (مثلًا، لدرجات الألوان أو النغمات الصوتيَّة)، والتي تعتمد عليها الأحكام الجماليَّة. قد يفشل الحُكم نظرًا لعدم كفاية ممارسته بنحو فعَّال باختبار ونقد الأعمال الفَنِيَّة. ويرافق هذا الخطأ عدم الإلمام بقاعدة واسعة للمقارنة يمكن على أساسها إصدار حكمنا (المرء الذي لم يرَ في حياته سوى حفلتين للأوبرا، لن يكون مؤهلًا كناقدٍ للأوبرا)، بالإضافة للتحيز ضدَّ الفَنَّان، أو ربما للخلفيَّة الثقافيَّة للعمل الفَنِّي.

أضاف هيوم لهذه القائمة الأساسيَّة لمصادر الأحكام الخاطئة والاختلاف بالرأي اعتبارين آخرين: «اختلاف الدعابة بين أفراد

معينين» و»العادات والآراء الخاصة بعصرنا وبلدنا». كان الاعتبار الأول يتضمن قضايا التفضيلات الشخصيَّة المبهمة، والميول الجماليَّة المختلفة التي يمكن العثور عليها حتى بين معظم أكثر النقاد تمرسًا. ولكن يمكن أيضًا لهذه الاعتبارات أنْ تُظهر أنماطًا مُنتظِمةً: يقول هيوم إن الشاب سيكون أكثر ميلًا للاستمتاع بالشعر الدافئ لأوفيد، بينما يفضل الرجل بمنتصف العُمْر حكمة وبصيرة تاسيتوس الأكثر برودة. سيصعب التغلب على الاختلافات بالأذواق والتحيزات الشخصيَّة الناجمة عن الثقافة، ولهذا يلاحظ هيوم أنَّ أفضل الأحكام على فَنَّانٍ لا يمكن أن تصدر سوى من ناقدٍ يحكم بمنظور الأجيال القادمة أو بواسطة «الغرباء»، لأنه على الأرجح لن تَحمل سلطة الثقافة المحليَّة والتحيزات الشخصيَّة لمثل هؤلاء النقاد على تغيير رأيهم.

لقد أخطأ بعض المُعلِّقين بقراءتهم لنزعة « الجمال في عين الناظر» نظرًا لاهتمام هيوم الدقيق بأنواع الأخطاء التي قد يرتكبها البشر في الأحكام الجماليَّة. ولكن يحوِّل هذا المنظور منطلق بحثه إلى الاتجاه الخاطئ، نظرًا لأن دعوة هيوم المباشرة لطبيعة بشريَّة مستقرة ـ بما في ذلك نقاط ضعفها ـ تفسر لمتى تُصبح الأحكام الجماليَّة صحيحة، وكيف يمكن لها أن تُخطئ. يتضح هذا من خلال إعادة سرد هيوم في مرحلة ما من مقالته لحكاية عن سانشو بانزا بمرافقته للدون كيشوت:

إنني أتظاهر بامتلاكي رأيا في النبيذ، قال سانشو للإقطاعي ذي

الأنف الكبير، وذلك لسببٍ وجيهٍ: هذه صفةٌ وراثيَّة بعائلتنا. لقد أُستدعي ذات مرةٍ قريبان لي لإبداء رأيهما في برميلٍ كبيرٍ، والذي كان من المفترض أن يكون ممتازًا، لأنه قديمٌ وذو نوعيَّة فاخرةٍ. تذوقه أحدهما؛ تأمله مليًا؛ وأعلن بعد تفكير مدروسٍ أنَّ النبيذ جيدٌ، لولا امتلاكه لمذاق جلد قد أدركه في طعمه. أما الآخر، وبعد اتباعه نفس الاحتياطات، فقد أعطى حكمه باستحسان النبيذ؛ مع تحفظٍ على طعمٍ للحديد والذي ميزه بسهولةٍ. لا تستطيع أن تتخيل كميَّة السخرية التي لحقت بهما جراء رأيهما. ولكن من ضحك في النهاية؟ فبإفراغ البرميل، وُجد في أسفله مفتاحٌ قديمٌ مع سَيرٍ جلدي مربوط به.

يتابع هيوم، بأن الحلاوة والمرارة ما هي إلَّا «أذواق جسديَّة» تُشير إلى خبرةٍ ذاتيَّة. وبهذا هي لا تختلف عن «الأذواق العقليَّة» للجمال والقُبح. فعلى الرغم من ذاتيتها الظاهرة في الخبرة «تمتلك الأشياء صفاتٍ معينةً»، وبالتحديد صفاتٍ موضوعيَّة، والتي تُنتج بشكل مُتوَقع هذه الخبرات. وفي حالة الجمال، تتطلب الحساسيَّة تجاهها، إحساسًا دقيقًا وممارسًا. ازل السِمات النمطيَّة للأخطاء من الحكم الجمالي، كما يدعي هيوم، وستحصل على ذوق مثالي سيمكِّننا رغم ندرته من التعرف إلى العظمة بالفَنِّ، تمامًا كما استطاع أقارب سانشو تحديد مذاق الجلد والحديد في النبيذ. بمعنى آخر، يعتقد هيوم أنَّ الطبيعة البشريَّة المستقرة تعني وجود ثَمَّة معايير جماليَّة موضوعيَّة للنقد: فالأعمال الفَنِيَّة التي تجتاز اختبار الزمن

تمتلك خصائصَ موضوعيَّة قادرةً على التأثير بالبشر عبر الأجيال. وهذه حقيقة تجريبيَّة عنها، وليست فقط تقيـيمًا جماليًّا.

تجتاز مقالة هيوم نفسها «في مقياس الذائقة»، الاختبار الفلسفيَّ للزمن في الجماليات، وذلك لأن فلسفته لا تزال حيَّة للقيم الدائمة للفَنِّ، وقابليَّة الخطأ للأحكام الجماليَّة الفرديَّة. أما الفيلسوف الآخر الأكثر أهميَّة، والذي أفترض نموذجًا للأذواق قائمًا على طبيعة بشريَّة مشتركة، فهو إيمانويل كانط. ففي معرض تقييمه لمصطلح الجمال، عدَّ كانط، كهيوم، أنَّ فكرة «تقدير الذوق» بحد ذاتها، تفترض شرطًا ضروريًّا لتصور مُسبق ـ سواء استنبطنا محتواه الفعلي أم لا ـ للحسِّ المشترك، أو الطبيعة البشريَّة المشتركة. إن قلتُ «أنني أحب الفانيليا (أو نبات رقيـب الشمس، أو رائحة أوراق الأشجار المحترقة)»، فأنا هنا أتحدث عن نفسي ولا أتوقع أن يتفق معي الآخرون بالضرورة: وفقًا لكانط، أن تفضيل الفانيليا هو مسألة شخصيَّة وذاتيَّة. ولكن إن قلت مثلًا إن مسرحيَّة «بارسيفال جميلة»، فأنا أفترض أن الجميع يجب أن يتفق معي بهذا الرأي، على الرغم من أنني أدرك بوضوح أنَّ العديد لن يتفقوا معي. إن الآراء والأحكام الجماليَّة منفصلة عن مُجرَّد التفضيلات الشخصيَّة والفرديَّة، وذلك لأنها تأسست من التأمل النزيه للأعمال الفَنِّيَّة. من منظور كانطي، تنبع هذه الأحكام الجماليَّة من اندماج التفاعل الحرِّ للخيال مع التفهم العقلاني، لإعطائنا متعة التجربة الجماليَّة. بدون طبيعة بشريَّة تكمن وراءها، ستنهار أحكام الجمال إلى تعبيرات

عن التفضيل الشخصي.

بالحديث عن الجماليات، يختلف كانط عن هيوم بمعاملته للطبيعة البشريَّة المشتركة، كمثاليَّة تنظيميَّة مفترضة مسبقًا. فبالإضافة لصِيغهِ التخطيطيَّة بشأن التفاعل الحرِّ للخيال، امتنع كانط عن تحليل محتواه النفسي الخاص. إنَّه قابع هناك بالتأكيد، ولكنه بقي محايدًا حول السؤال عن ملامحه التجريبيَّة.

***

3

لقد استعرضت هذه المعالم في تاريخ نظريَّة الجمال كتذكيرٍ بأنَّه لا يوجد شيءٌ لافتٌ للنظر، أو غريبٌ حول فلسفةٍ للفَنِّ تُبدى اهتمامًا بمفهومٍ أو بآخر للطبيعة البشريَّة. وفي هذا الصدد، قد يثير فضولنا لمَ كان الفَلاسفة المعاصرون مترددين بربط الخبرة الجماليَّة بأي مفهومٍ مُحددٍ للطبيعة البشريَّة، أو بعلم نفسٍ تجريبيٍّ يسعى لاكتشافها؟. لا يوجد سوى القليل من الإشارات الثمينة لعِلم نفسٍ تجريبي في فلسفة الجماليات المعاصرة، كما لو أنَّ فلاسفة الفَنِّ أرادوا حماية رقعتهم من توغُّلات علماء النفس.

هذا الموقف الدفاعي مفهوم تاريخيًّا. فالكثير مما قدمه علم النفس للجماليات على مدى القرن الماضي - من عقائد فرويد، وتخمينات يونغ، والصيغ العقيمة للسلوكيَّة العقيمة والتي جميعها بشكل أو بآخر مضلِّلة أو فارغة - ثبت أنها طُرقٌ فكريَّة مسدودةً. علاوة على ذلك، وبالاعتماد فقط على نفسها، فإنَّ أداء فلسفة الفَنِّ لم يكن سيئًا. فكتابات فرانك سيبلي التحليليَّة الواضحة، وآراء مونرو سي بيردسلي العامة والمدروسة بدقَّة، وسبر الجمال لفرانسيس سبارشوت تشكل هيكلًا من المعلومات والآراء المثيرة للإعجاب. إن أعمالهم هذه هي الأعمال التي قد تتوقعها عندما تنخرط عقولٌ

فئةٌ ذاتُ تقديرٍ عميقٍ للفنون، بتحليل فلسفيٍّ مكثف وموسع لما يحبونه. لكن، كما هو الحال بآخر خمسين عامًا مع العديد من نظريات الفَنِّ المُستلهَمة سواءً من الفلسفة التحليليَّة أو القاريَّة، يكاد يكون لا أثر تقريبًا لعلم نفسٍ تجريبيٍّ.

تقوم الجماليات، وباعتبارها قسمًا من الفلسفة العامة، بتحليل وتفسير بدهياتنا بخصوص الفَنِّ والجمال ـ واللذَّات المستمدة من الفَنِّ، إضافة للعوامل التي تجذبنا نحوه. سأقدم في الفصل القادم، قائمةً معاييـر للفَنِّ، ولفهمها كتعداد منهجيٍّ لأهم البدهيات. وكما ستوضح القائمة، فإنَّ القيم البدهيَّة التي تحفز الاهتمام بالفَنِّ يمكن أن تتطابق مع بدهيات متناقضة ـ بدهيات متعارضة مأخوذة من القائمة نفسها، أو اهتمامات من خارج نطاق الجماليات تمامًا. إنَّنا قد نُعجب بمهارة يبرزها فَنَّانٌ ما بعمله الفَنِّي، لكننا نستهجن الفَنَّان بصفة شخصيَّة، بتعارض الجمال الشكلي للعمل الفَنِّي في عقولنا مع مضمونٍ لاأخلاقيٍّ. وقد تتضارب الرغبة برؤية تمثيلات دقيقة في العمل الفَنِّي مع أهداف الفَنَّان الشخصيَّة والتعبيريَّة. وأما بالنسبة لنقاد، ومؤرخي، وفلاسفة الفَنِّ، فتتألف حياتهم المهنيَّة من التوفيق بين مفارقات الحدس، أو إظهار وهم التضارب بينها، أو لم يكن أحد الطرفين صائبًا بنحو حاسم والآخر خاطئ. وبالإضافة لمعظم المؤرخين والناقدين، فقد تحاشى فلاسفة الفَنِّ المعاصرون بكدِّ، السؤال بشأن منشأ البدهيات نفسها، أو افترضوا بكُلِّ بساطة أنها نتاج ثقافيٌّ.

وهذه الخطوة الأخيرة ـ افتراض أنَّ جميع قيمنا الجماليَّة والفَنِّيَّة نابعةٌ من ثقافتنا ـ كانت مؤثرة جدًّا على الفلسفة الحديثة، ووضعت علماء الجماليات في مواقفَ غريبةٍ. تُجادل نظريَّة التأثر المؤسسي للفَنِّ المقترحة من الفيلسوف جورج ديكي في سبعينيات القرن الماضي، أنَّه يمكن تعريف الفَنِّ بواسطة المؤسسات الاجتماعيَّة، وبالتالي فهو منتجٌ ثقافي محض. وعليه، فإننا نستنتج أنَّه لا جدوى من التحدي بشأن ما إذا كانت الأعمال الجاهزة لمارسيل دوشامب، مثل لوحة المبولة المُسماة: «النافورة»، أعمالًا فَنِّيَّة أم لا. فهي يجب أنْ تكون أعمالًا فَنِّيَّة، لقبولها كفَنٍّ بواسطة المؤسسات الفَنِّيَّة المعترف بها. وبالتالي، فلا يستلزم الأمر إلا القبول الاجتماعي لتُصبح عملًا فَنِّيًّا.

أخيرًا، وعندما تسقط حراسة النظريَّة، فقد يقوم حتى الفيلسوف المؤسس لها بخيانة حدودها دون قصدٍ. في فقرةٍ مهمة تشرح كيف تنطبق النظريَّة المؤسساتيَّة على الفَنِّ، يستخدم ديكي المسرح كمثال على رُسُوخ مؤسسةٍ فَنيَّة. وهدفه إظهار كيف يمكن لشكل فَنِّي أن يستمر مع مرور الوقت لأن المؤسسات مستمرة: فهما بكُلِّ بساطة وجهان لنفس الظاهرة. يكتب ديكي قائلًا، «يتحدث جورج برنارد شو في مكان ما بشأن خط الخلافة الرسوليَّة المسيحيَّة الممتد من إسخيلوس وصولًا إليه». وأشار للتفاخر الشُواني النموذجيّ « كحقيقةٍ مهمَّةٍ» كما تضمنت ملاحظته. يلاحظ ديكي بأنَّه يُوجد تقليدٌ طويلٌ للمسرح يعود للإغريق ويستمر حتى يومنا. ويتابع حتى يطرح

تعليقًا مدهشًا وبالغَ الأهميَّة: «رغم أنَّ هذا التقليد اضْمَحلَّ للغاية في بعض الأحيان، ولربما توقف تمامًا بأوقات أخرى، لكنه بُعث مجددًا من ذكراه والحاجة للفَنِّ».

«الحاجة للفَنِّ؟» بالنظر إلى أن هذه العبارة تظهر في سياق يجادل بأن الفَنَّ يعرف فعليًّا من مؤسساته والممارسات الثقافيَّة المصاحبة، إلا أن هذه الإشارة للحاجة الأساسيَّة هي بمثابة هزة. إنَّ «حاجة البشر للفَنِّ»، لربَّما هي اندفاع نفسي من نوع ما، أو مَطلبٌ روحاني، أو حتى غريزةٌ على الأرجح، قد حضرت بشكل مستقل عن المؤسسات الفَنِّيَّة إذا كان لها أن تعمل كشرطٍ يضمن إعادة ابتكارها، عندما تغيب بشكل مؤقت. إن تعبير ديكي «الحاجة للفَنِّ» يستدعي «ضرورة» أرسطو «التي علَّمت البشر ابتكارات» الحياة، وأتاحت اكتشاف وإعادة اكتشاف التقنيات والمؤسسات مِرَارًا وتَكْرارًا بزمن أبديّ. يدرك مبتكرو النظريَّة المؤسساتيَّة بأنفسهم، كما يبدو، ضرورة للفَنِّ سابقةً على المؤسسات الفَنِّيَّة، وهي حاجة تضمن إعادة ابتكارها المستمر كلما أهملت.

***

4

لقد تحدث أرسطو بشأن حتميَّة إعادة اختراع المؤسسات والتقنيات البشريَّة مِرَارًا وتَكْرارًا، لأنَّه اعتقد بثبات الطبيعة البشريَّة، وخلود النوع البشريّ مع جميع الأنواع الأخرى: كان العالمَ أبديَّ الوجود، وكان البشر يسيرون عليه دائمًا. وفي هذا، هو يختلف عن سلفه الذي عاش قبل سقراط، أناكسيماندر والذي تكهن بتطوُّر البشر من الأسماك. أما اليوم، فإنَّنا ننظر للطبيعة البشريَّة ـ الشبكة المقدمة جينيًّا من الحاجات، والرغبات، والقدرات، والتفضيلات والدوافع التي يبنى عليها الثقافة ـ بأنها ثابتة منذ ظهور الزراعة والمدن، الحدثان اللذان استهلا عصرنا الحالي، الهولوسيني، منذ نحو عشرة آلاف عام. لكن قبل ذلك، كانت بِنيتنا الجسديَّة والعقليَّة مستمرةً بالتطوُّر عبر أجيال من أسلافنا البدائيين والبشر الرُحَّل في العصر البليستوسيني. وفي حين أن البشر يتشاركون بنسب متواصلة مع الأشياء الحيَّة لما قبل الحيوانات وصولًا للعصر ما قبل الكامبري، إلا أن مساهمة العصر البليستوسيني للطبيعة البشريَّة هي الأكثر أهميَّة لفهم أشكال الحياة الثقافيَّة، من الحُكم، والدين، واللُّغة، وأنظمة القانون، والتبادل الاقتصادي، وتنظيم الخُطُوبَة والزواج، وأيضًا تربية الأطفال.

لذا، فمن الطبيعيّ أن تتكهن تفسيرات الطبيعة البشريَّة من ناحية الميزات التطوُّريَّة، ما إذا كان هنالك أي تكيفاتٍ أو نواتج تكيفيَّة يمكن ملاحظتها بأنماط أو ميول عالميَّة للسُّلوك البشريِّ. لكن هذا ليس كُلَّ شيء: ففي جميع أنحاء العالم، يقود الأشخاص الدراجات الهوائيَّة فوق حدٍّ أدنى للسرعة لتجنب السقوط. قد تكون آليات الدماغ التي تُمكنهم من القيام بذلك تطوَّرت، غير أن سُلوك قيادة الدراجة فوق حد أدنى للسرعة ما هو إلَّا نتيجة لفيزياء توازنيَّة للدراجة؛ وعالميتها ليست دليلًا على تكيفٍ جينيّ وظيفيّ. ومن غير المرجح، أن يكون لسُلوك قيادة الدراجة بحدٍّ أدنى للسرعة أي فائدةٍ في تفسير كيفيَّة تمكن أسلافنا في العصر الحجري من البقاء والتكاثر. ولكن على الجانب الآخر، ثَمَّة عددٌ كبيرٌ لامتناهٍ من الميول العالميَّة والأنماط السلوكيَّة، لا سيما الرغباتُ، والدوافعُ، والقدراتُ، والعواطفُ تشير مباشرة لظروف العصر البليستوسيني، حيث نشأت لأول مرة. هذه العناصر بارزة لفهم الحياة الثقافيَّة للبشر الحديثين وتُشكِّل الأساس لتأليف سِفر تكوين دارويني للفُنون.

استمر العصر البليستوسيني نحو 1.6 مليون عام مضى. وعلى الأرجح أن بِنيتنا الفكريَّة الحديثة قد اكتملت بهذه الفترة قبل نحو خمسين ألف عام مضى، أي قبل تأسيس أولى المدن واختراع الكتابة بنحو أربعين ألف عام مضى. ولكَي نفهم أهميَّة هذا العصر باعتباره مسرحًا لتطوُّر البشر الحديثين، يجب أن نضع في اعتبارنا ضخامة مداه الزمني: فبحساب عشرين عامًا للجيل الواحد، سيكون

لدينا ثمانون ألف جيلٍ من البشر الأوائل، مقارنة بمجرد خَمْسمائَة جيلٍ منذ المدن الأولى. في هذه الفترة الطويلة، شكلت الضغوطات الانتقائيَّة البشر الحديثين جينيًّا. ومن المحتمل، أن تكون هذه الضغوطات قد دفعت بشكل طفيف في اتجاهٍ معين على حساب آخر، إذ يمكن لضغطٍ طفيفٍ أنْ ينقش بعمق، وعبر آلاف الأجيال، السمات الماديَّة والنفسيَّة بعقل أي نوعٍ. يستشهد ستيفن بينكر وبول بلوم بحساب جي. بي. إس. هالدين عام 1927، حيثُ أنَّ «المتغير الذي ينتج نسلًا أكثر بنسبة 1% عن أَلِيله البديل، سيزداد تواتره من 0.1% إلى 99.9% في المجتمع السكاني في خلال 4000 جيلٍ فقط». إضافة إلى ذلك، يشير بينكر وبلوم إلى أنَّ التغيُّر غير المُلاحَظ في جيلٍ أو في أي فردٍ، بإمكانه وعبر آلاف الأجيال أن يغير نوعًا بالكامل. ويلاحظان أيضًا، أنَّه باستطاعة التأثيرات الدراماتيكيَّة للميزات الانتقائيَّة الدقيقة أنْ تعمل ضِدَّ بقاء المجتمع السكانّي: « يمكن لاختلاف بنسبة 1% في معدل الوفيات بين مجتمع النياندرتال والبشر الحديثين المتداخلين جغرافيًّا، أن يسفر عن انقراض للنياندرتال في غضون 30 جيلًا أو بألفيَّة واحدة».

إنَّ الهدف المفترض للانتقاء الطبيعيّ هو ترسيخ الصفات الجينيَّة في الأفراد، مما ينتج عنه زيادة قصوى في «اللياقة المتضمنة». يُعرِّف المُنظِّر التطوُّريُّ العظيم ويليام دي. هاميلتون اللياقة المتضمنة على أنها مجموع «لتأثيرات سِمة، من خلال أي أو جميع السلاسل السببيَّة، على بقاء وتكاثر الفرد الرئيس .... بالإضافة لأي

تأثيراتٍ على بقاء وتكاثر أقارب الفرد الرئيس». الطريقة الرئيسة للأفراد لضمان استمراريَّة مادتهم الجينيَّة هي بإبقاء أنفسهم على قيد الحياة. ومع ذلك، وبما أنَّنا نتشارك مادتنا الجينيَّة مع أطفالنا، أشقائنا، وأقاربنا الآخرين، فإنَّ بقاءهم مُتضمِّنٌ بشكل منهجي في المخطط التطوُّريّ للفرد: بطرقٍ عدةٍ، يفضل البشر والحيوانات الأخرى أقاربهم على الأعضاء الآخرين غير المُرتبطين بهم جينيًا من نفس النوع، وعمومًا يفضلون مجموعتهم الاجتماعيَّة ونوعهم على المجموعات الاجتماعيَّة والأنواع الأخرى. إن البشر، على حدِّ تعبير بينكر بتعقيبه على ما أورده ريتشارد دوكينز «لا ينشرون جيناتهم بأنانيَّة؛ بل الجينات نفسها هي من تفعل ذلك؛ من خلال الطريقة التي تُشكل بها عقولنا؛ ومن خلال جعلنا نستمتع بالحياة، والصحة، والجنس، والأصدقاء، والأطفال، إذ تشتري الجينات تذكرة يا نصيب للتمثيل بالجيل القادم، مع احتماليَّة مواتية للبيئة التي تطوَّرت بها».

يمكن تقسيم دماغنا الذي شكلته جيناتنا لعددٍ مما أطلق عليه كانط: «المَلَكات»، وما يسمى اليوم بأنظمة أو «محركات التفكير»، أو «الوحدات»، من قبل عُلماء عِلم النفس التطوُّريّ. تفسر هذه الأنظمة الاهتماماتِ والقدراتِ المُلائِمة التي مكنت أسلافَنا من البقاء في العصر البليستوسيني. وبإمكانها تفسير الاختلافات العامة بقدراتنا ـ لماذا، مثلًا، قد يجد معظم الأشخاص أنه لمن الأسهل تعلُّم كلمات أغنية بدلًا من معرفة رقم الضمان الاجتماعي الخاص

بهم؛ ولماذا يمكن للأشخاص تذكر الوجوه بسهولة أكبر مما يمكنهم تذكر الأسماء. إليك مجموعة مختارة من قائمة طويلة جدًّا من السِمات والقدرات الغريزيَّة والعالميَّة للعقل البشريّ، تستند بشكل كبير على عمل دونالد إي. براون، بالإضافة إلى تضمينات من كتاب توبي وكوزميدس: «العقل المُتكيف»، وكتابات لستيفن بينكر وجوزيف كارول:

- ❖ استخدامُنا لفيزياءٍ بدهيَّة لتعقب سقوط، ارتداد، وانحناء الأشياء؛
- ❖ إحساسٌ بعلم الأحياء الذي يعطينا اهتمامًا عميقًا بالنباتات، والحيوانات، وشعورًا غامرًا بتقسيمات الأنواع؛
- ❖ امتلاكنا لوحدةٍ هندسيَّة بدهيَّة لصناعة الأدوات والتقنيات ـ لا تقتصر فحسب على عمليات مثل تَشْظِية الحجارة، بل أيضًا لربط الأشياء ببعضها البعض؛
- ❖ نفسيَّة فرديَّة تستند على إدراكنا بامتلاك الآخرين لعقولٍ مثلنا تمامًا، ولكن بتمتعهم بمعتقداتٍ ونوايا مختلفةٍ؛
- ❖ شعورٌ بدهي بالمكان، ويشتمل أيضًا التخطيط الخيالي للبيئة العامة؛
- ❖ ميلٌ للتزيين والزخرفة الجسديَّة بالطلاء، تصفيف الشعر، الوشم، والحُلي المزخرفة؛
- ❖ إدراكٌ بدهي للأعداد ولاسيما أعداد الأشياء الصغيرة، ولكن يمتد للقابليَّة على تقدير الكميات بدلًا من فهم الأعداد الكبيرة؛
- ❖ شعورٌ بالاحتماليَّة، بالإضافة للقدرة على تعقب تواتر الأحداث؛
- ❖ قدرة على قراءة تعابير الوجه التي تضمن مخزونًا من الأنماط العالميَّة

المُتعارفة (كالحزن، السعادة، الخوف، الدهشة، ...إلخ)؛

- قدرةٌ دقيقةٌ على رمي أشياءَ مثل الكرات، والحجارة، والرماح (متضمنة شعورًا ثاقبًا ببعد الهدف واللحظة الصحيحة لإطلاق اليد)؛
- افتتانٌ بالأصوات ذات النغمات المَنظُومة، المُولدة بشكل إيقاعي إما بواسطة الصوت البشريّ أو الآلات؛
- اقتصاديات بدهيَّة، تشمل فهمًا لتبادل السلع والخدمات، مع شعور مُصاحِب للعدل والمعاملة بالمثل؛
- شعورٌ بالعدالة، يتضمن الواجبات، الحقوق، الانتقام، وما يستحَق، وعادةً ما تنطوي على عواطف الغضب؛
- قدراتٌ منطقيَّة، تتضمن مَلكَة استخدام المُعامِلات مثل و، أو، لا، الكل، البعض، ضرورة، احتماليَّة، سبب
- وأخيرًا، مقدرةٌ تلقائيَّة على تعلُّم واستخدام اللُّغة.

وهذه الأخيرة هي من بين القدرات الأكثر إذهالًا، حيثُ تتيح الانتقال من طفلٍ إلى بالغٍ مع إتقانٍ كاملٍ للغة الطبيعيَّة، ليس فقط في المجتمعات المتعلِّمة بل أيضًا قبل وقت طويل من حياة الصيدـ وجمع الثمار الأُمِّيَّة في العصر البليستوسيني. ومع ذلك، لا يوجد ثمة حاجة لتمجيد اللُّغة باعتبارها أكثر هذه القدرات روعة: فكلٌ من هذه المَلَكاتِ هي إحدى مكونات البنية المذهلة للعقل التي أنجزها التطوُّر. ويمكن أن يضاف لهذه القائمة نزعاتٌ غريزيَّةٌ أخرى، مجموعة من الغرائز، والتي تعمل أحيانًا على مستوى مذهلٍ من الخصوصيَّة. وتشمل الخوف من الثعابين، أو المرتفعات،

أو الحيوانات الضخمة ذات الأسنان الكبيرة، وتفضيلات الطعام والإحساس بنظافته وتلوثه، وقوائم عقليَّة لحفظ الأسماء وخصائص الأصدقاء والأعداء في الذاكرة.

وكما رأينا بالفعل في الفصل الأول، فإنَّ القائمة تشتمل أيضًا تفضيلاتٍ للموائِل الشبيهةِ بالسافانا، والتي تمتاز بكونها آمنةً، ومثمرةً، وتحتوي على فرائسَ، وغنيَّة بالمعلومات بشكل عامٍ. ولكن بعيدًا عن البقاء بالموائِل الطبيعيَّة، فقد واجه أسلافنا تهديداتٍ وفرصًا طرحتها مجموعات البشر البدائيين، وآخرون: إنَّنا تطوَّرنا للتكيف مع بعضنا، سواءٌ كأفرادٍ في مجموعةٍ أو كمجموعاتٍ في علاقات تعاونٍ أو عدوانٍ تجاه بعضنا البعض. كانت هذه الحقائق الاجتماعيَّة تلعب دورًا قبل العصر البليستوسيني بفترةٍ طويلةٍ، وقد تنامى ولرُّبما تغيرَ بتطوُّر البَشر لكائنات ذات دماغ كبير، وثنائيَّة الحركة كما نحن عليه اليوم. ففي العصر البليستوسيني، كنا نعيش في مجموعاتٍ اجتماعيَّة تتميز برباطٍ زوجي بين الذكر/ والأنثى، وأيضًا استثمار أبوي في الأطفال الذين يبقون عاجزين وضعفاءَ منذ الولادة، أطول من أي حيوان آخر. شابت هذه المجموعات للبشر والبشر البدائيين بعض النزاعات، لكنها عُزِّزت بالتعاون والتحالف. وبحلول نهاية العصر البليستوسيني، أصبحت العلاقاتُ الاجتماعيَّة المعقدةُ سمةً مميزةً للنوع، ونقشت بشكل لا يمحى مثل صناعة الأدوات أو اللُّغة.

وكما أشار جوزيف كارول في ملخصه للطبيعة البشريَّة، بأنَّ أحد النتائج الملحوظة لطبيعتنا الاجتماعيَّة المُطورة هي أنَّ العلاقات بين الذكور والإناث «ليست فحسب عارمةً وحارةً في تأثيراتها الإيجابيَّة، ولكنها أيضًا مشحونة بالريبة، والغيرة، والتوتر، والمساومة». هذه المطالب المُتنافِسة لهذا العالم الاجتماعيّ والعائليّ، تشتمل كما يقول كارول «دراما أبديَّة ترتبط بها الحميميَّة والمعارضة، والتعاون والتنازع ارتباطًا وثيقًا». ومع أنّ كارول لا يرفض تفسير المَلَكات والغرائز التكيفيَّة الذي وصفه بينكر وعلماء النفس التطوُّريُّون الآخرون، إلا أنَّه يتوسع في المدى التطوُّريّ الذي شهده العصر البليستوسيني بانبثاق البشر كنوعٍ اجتماعيّ بشدةٍ. إنَّ التطوُّر البشريّ ليس مُجرَّد قصة لجماعةٍ من الصيادين وجامعي الثمار يحاولون التأقلم مع بيئةٍ ماديَّة، ولكنه متَّسم بتعاون « الإنسان العاقل» مع بعضه البعض لتعظيم استمراريَّة وبقاء النوع.

ويمكن وصف هذا السُلوك الاجتماعيّ للبَشر بطرقٍ قد تبدو مُحدَّدَةً تمامًا ـ أو ثقافة خاصة ـ ولكنه في الحقيقة عالميٌّ بنفس عالميَّة رد الفعل المنعكس لرَمْش العين. فالبشر هم مثلًا، فضوليون بشأن جيرانهم، ويحبون النميمة فيما بينهم، ويشفقون على مصائبهم، ويحسدون نجاحهم. إنهم أينما حلوا يمارسوا الأكاذيب، ويسوّغوا سلوكهم الخاص، ويبالغوا بشأن إيثارهم. إنهم يحبون فضح ادعاءات غيرهم الخاطئة والسخريَّة منها. هم يستمتعون بلعب الألعاب، وإلقاء

النكات، واستخدام لغةٍ شعريَّة أو مُنَمَّقةٍ (ويمتلك كذلك المزاح خصائصَ عالميَّة مميزةً: فعبر الثقافات، وكما لاحظتُ في غينيا الجديدة، فإنَّ الرجال، وليس النساء، هم من لديهم ميل للاستمتاع بتوجيه النكات المهينة لبعضهم). وكما يذكرنا كارول في ادعاءٍ، والذي ليس بتكهنٍ غير واقعي بل مدعوم بدراسات الأجناس البشريَّة عبر الثقافاتٍ « من الطبيعة البشريَّة أنْ تحزن على فقدان الأحباء، أنْ تشعر باستياءٍ شديد عند الفشل والهزيمة، أنْ تشعر بالخزي عند الإذلال العلني، وبالفرح عند الانتصار على الأعداء، وبالفخر عند حل المشاكل، وتخطي العوائق، وتحقيق الأهداف. إنه لمن الطبيعة البشريَّة أنْ تمتلك غالبًا دوافعَ متضاربة، وأنْ تشعر بعدم الرضا في خضم النجاح». هذا التفسير للطبيعة البشريَّة، والموجه أكثر ناحية تعقيد وحِدَّة الحياة الاجتماعيَّة، هو إضافة مفيدة لوجهات النظر النفسيَّة التطوُّريَّة الأخرى التي تؤكد على البقاء المادي على قيد الحياة.

لقد واجه أسلافُنا، وبقدر محاربة الحيواناتٍ البريَّة أو إيجاد بيئات ملائمة، قوىً اجتماعيَّة وصراعاتٍ عائليَّة أصبحت جزءًا من الحياة المُطورة. وقد نتج في النهاية عن هذين الضغطين اللذين عملا معًا بانسجام، نوعٌ من الرئيسيات اجتماعي بشدةٍ، قويٌّ، مُحبٌّ، قاتلٌ، بهيجٌ، مُنظَّمٌ، مُتفاخِرٌ، متشاجرٌ، مُحبٌّ للألعاب، مُستخدمٌ للأدوات، ودودٌ، باحثٌ عن مكانةٍ اجتماعيَّة، يمشي

منتصبًا، يكذب، قارِتٌ، باحثٌ عن المعرفة، مُجادلٌ، أنيسٌ بين أفراد جماعته، مستخدمٌ للغة، مُبَذِّرٌ بشكل واضحٍ، ومرنٌ كما نحن عليه اليوم. وعلى مدى تطوُّر هذا المسار، وُلِدتْ الفُنون.

***

الفصل الثالث

ما الفَنُّ؟
1

إذا ما كانت هناك غريزةٌ بشريَّة لإنتاج الخبرات الفَنِّيَّة والاستمتاع بـها، كما اقترح المفكرون من أرسطو وصولًا إلى عُلماء النفس التطوُّريِّيـن، فكيف نبدأ بإثبات هذه الحقيقة؟ وكيـف سيبدو العِلم العالمي للجماليات، أو النظريَّة الشاملة للفَنِّ؟ يعـد الفيلسوف المعاصر يوليوس مورافشيك هو من قَـدَّم أكـثر الأفكار منهجيَّة للإجابة على هذا السؤال الجوهريّ. هو بدأ بالتشديد على نقطة منطقيَّة أساسيَّة: التَّمْـيز بين الاستقصاء مُتعدد الثقافات للفَنِّ باعتباره نَوعًا عالميًّا، والمحاولة لتحديد معنى مفردة «فَنّ». لا يؤخذ هذا التَّمْـيز بين نوعي الأسئلة عادةً بالحسبان، فيخلط بينهما، ويهرب من الإجابة عليه، أو تجاهله في كثيرٍ من التراث العلمي المختص بالموضوع.

إن مفردة «الفَنّ»، ومثل أي مفردة لغويَّة، يمكن دراسة تاريخها وتقلباتها بشكل مفيد. «قد يكون هذا تدريبًا دَلَالِيًّا مثيرًا للاهتمام»، كما يقول مورافشيك، «لكنه غير مرتبط بشكلٍ مباشرٍ بالعديد من الظواهر التي بإمكاننا فحصها»، وذلك بتوسيع الاهتمام نحو مفهوم الفَنِّ باعتباره نَوعًا عالميًّا. تأمل ثانية تشبيه اللُّغة. فهي أيضًا مفهومٌ، وبإضافة علامات تنصيص، ستُصبح مفردة في اللُّغة. ويمكننا أن نتناقش باستفاضة حول معنى مفردة «لغة»، وكيف ينبغي تعْريفها ـ سواء أكانت رموزًا حاسوبيَّة «لغاتٍ»، موسيقيَّة «لغةٍ»، أو حتى زقزقة الطائر الطنان كمثالٍ على «لغةٍ». ولكن، مثل هذه الخلافات إزاء الحدود الخارجيَّة لمعنى المفردة، لا تؤثر بالضرورة عن ما إذا كان أيٌّ من اللُّغات كاليونانيَّة أو الإنجليزيَّة أو الإيتموليَّة[1] لغةً. وبالتالي، فإنَّ تقرير أي حالة هامشيَّة، مثلًا الموسيقى أو زقزقة العصافير، كلغةٍ أم لا، لا يدحض حقيقة أنَّ الأرديَّة[2] لغةٌ.

تُشكل اللغات الطبيعيَّة للعالم نَوعًا طبيعيًّا مأهولًا بحالاتٍ لا تقبل الجدل، ويجب أن يسبق إدراك هذه الحقيقة أي تنظير بخصوص ما إذا كان مفهوم اللُّغة ينطبق أم لا على المجالات الأخرى.

يسعى أيُّ بحثٍ واستقصاءٍ بشأن عالميَّة اللُّغة أو الفَنِّ، كما يجادل مورافشيك، إلى تعميماتٍ شبيهة بقانون، وليست بتعريفيَّة

---

(١) لغة يتم التحدث بها حول نهر سيبك ببابوا غينيا الجديدة. المترجم

(٢) لغة تنتمي إلى عائلة اللغات الهندية الأوروبية. المترجم

ولا عرضيَّة، مثل تعميمات من نوع «تبني القنادس سدودًا».

إنَّ بناء السدود ليس جزءًا من تعريف «القندس»، بل ليس حتى بعبارة صحيحةٍ على جميع القنادس الموجودة. وهذا يعني، كما يقول مورافشيك، إنَّه في ظل الظروف الطبيعيَّة في البريَّة، «ستبني عينةٌ صحيَّة لهـذا النوع سدًّا». وإنْ كان ذلك صحيحًا، فمن المُستحَق معرفة مثل هذا التعميم، لأنه يخبرنا بشيءٍ مهمّ بخصوص القنادس. حتى لو تطلبت الحالات الهامشيَّة انتباهًا للمصطلحات المُستخدَمة («صحيَّة»، «طبيعيَّة»)، فإنَّ مثل هذا الافتراض، والذي لا يسعى لإيجاد سماتٍ تعريفيَّة أو عرضيَّة، مرغوبة بشدةٍ بالاستقصائيات التجريبيَّة بشأن ملامح الظواهر الاجتماعيَّة واسعة الانتشار مثل الفَنِّ.

لرُبَّما تَـدَّعي نظريات الجمـال العالميَّة، أو الشموليَّة، ولكنها عادة مرهونةٌ بالقضايا والمناقشات الجماليَّة لعصرها. امتلك أفلاطون وأرسطو حافـزًا لتفسير الفُنون اليونانيَّة لعصرهم ولربط الجمال بنظرياتهم في الميتافيزيقيا العامة والقيمة. استكشف ديفيد هيوم، وعلى وجه التحديد إيمانويل كانط، التعقيدات الناشئة في تقاليد الفنون الجميلة في القرن الثامن عشر. وفي القرن الماضي، كما لاحظ الفيلسوف نويل كارول، طورت نظريات كليف بل وآر. جي. كولينجوود وساندت الممارسات الرائدة مثل «الانطباعيَّة الحداثيَّة من ناحية، والشعريَّة الحداثيَّة لجـويس، شتاين، وإليوت من ناحية أخـرى». ويمكن النظر إلى كتابات سوزان لانجر على أنها تقدم

تبريرًا للرقص الحديث، بينما تتطلب الصيغة الأوليَّة لنظريَّة جورج ديكي التأسيسيَّة على حد تعبير كارول، «شيئًا كالافتراض المُسبَق بأنَّ دادا شكلٌ مركزي للممارسة الفَنِيَّة» للحصول على جاذبيَّة بَدهِيَّة. ويمكننا طرح نفس النقطة بشأن تنظير آرثر دانتو المستمر المُتعلِّق بألغاز الحركة الأدنويَّة، وأغراضها الفَنِيَّة وغير الفَنِيَّة المُتعذَّر تمييزها، مثلًا لوحات آد راينهارت السوداء أو صناديق البريلو لأندي وارهول. ومع تطوُّر وتغير الأشكال والأساليب الفَنِيَّة، وذلك بازدهار أو ذبول الطُرُز الفَنِيَّة، فبالمثل فإنَّ نظريَّة الفَنِّ أيضًا تتبع نفس المسار، مُحوِّلةً تركيزها ومغيرةً قيمها.

تتفاقم الانحرافات في التشديد بعامل آخر. يميل فلاسفة الفَنِّ إلى البدء بالتنظير من ميولهم الجماليَّة، واستجاباتهم الجماليَّة الثاقبة، مهما كانت غريبة أو محدودة. امتلك كانط وَلعًا بالشِّعر، ولكنَّ رفضَهُ لوظيفة اللون في الرسم غريبٌ للغاية، والتي قد تقترح حتى ضعفًا بصريًّا. بينما بِل، والذي اعترف صراحة بعدم قدرته على تقدير الموسيقى، فقد صب اهتمامه على الرسم، مُوسِّعًا آراءه المُضلِّلة للفُنون الأخرى مثل الأدب. وبشكل عام، فإنَّ الفلاسفة ممن يحبون جمال الطبيعة، أو الذين يقعون تحت افتتان ثقافةٍ أو نوعٍ فَنِّيِّ غريبٍ، يكونون أكثر عرضة للتعميم من المشاعر والخبرة الفرديَّة. يمكن لهذا العنصر الشخصيّ إثراء النظريَّة كثيرًا (مثلًا آراء بِل في التعبيريَّة المجردة) أو يؤدي لما يشبه العبث (آراء كانط في الرسم عامةً). ومع ذلك، ينبغي أن نستثير الشك فينا جميعًا. قد

تُقنعنا التفسيرات العامة المستنبطة من الحماس الشخصيّ المحدود طالما انصب تركيزنا على الأمثلة التي يقدمها المُنظِر؛ ولكنها غالبًا ما تفشل عند تطبيقها على نطاق أوسع للفَنِّ.

وبعيدًا عن التحيز الثقافي والخصوصيَّة الشخصيَّة، فقد عرقل التفلسف الملائم للفنون بواسطة عامل ثالث: طابع البلاغة الفلسفيَّة. تعدُّ الفلسفة أكثر رصانةً وإثارةً، بل بصراحة أكثر متعةً، عندما تُجادل موقفًا ما صحيحًا، وفريدًا، وحصريًّا، وتحاول تفنيد البدائل الأخرى المعقولة. وفي تاريخ فلسفة الفَنِّ، كان ولايزال هذا عائقًا أمام المعرفة. فعلى سبيل المثال، لم يفصل كانط فقط بين المكونات الفكريَّة للخبرة الجماليَّة عن مكوناتها الحسيَّة الأوليَّة، بل أنكر قيمة الثانية تمامًا في أقسام كتابه (نقد ملكة الحكم). بينما قاد إصرار تولستوي الدوجماتي باعتبار الصدق معيارًا رئيسا للفَنِّ، إلى رفضه المشهور لأجزاء كبيرةٍ من المرجعيَّة الأدبيَّة الغربيَّة، بما في ذلك معظم أعماله العظيمة. بِل مرة أخرى، فيلسوف الجماليات الفَذّ، لا يرفع فقط الخبرة بالشكل في الرسم التجريديِّ، ولكنَّه يصرُّ على أنَّ العنصر التوضيحيّ بالرسم غير ذي صلةٍ جماليَّة. تُشكِّل مثل هذه المواقف المتطرفة حاجزًا بلاغيًّا بصورة أكبر مما لا تفعله النظريات القائمة على الحس المشترك. وهي أيضًا ممتعة لأساتذة علم الجمال في تدريسها، حيثُ إنَّها تزود الطلاب بخلفيَّة تاريخيَّة، ورؤى جماليَّة صادقة (وإنْ كانت متحيزة بعبث لجانب واحد)، وتمارين فكريَّة تشتمل الاستشهاد بأمثلة وحجج مضادة. يدفع مثل

هذا التنظير، وإلى جانب التطوُّر التاريخي للفَنِّ نفسه، النقاش للأمام ـ لا للحلِّ، للتحريض فقط على مزيدٍ من الجدل.

يجِد علم الجمال نفسه اليوم في موقفٍ، إنْ لم نقل غريبًا، فهو متناقضٌ. فمن ناحية، يمتلك العلماء والمُنظِّرون الإمكانيَّة للوصول ـ عبر المكتبات، والمتاحف، والإنترنت، أو مباشرة عن طريق السفر ـ لمنظورٍ أوسعَ للإنشاءات الفَنِّيَّة عبر الثقافات وخلال التاريخ من أي وقتٍ مضى. يمكننا الدراسة والتمتع بالمنحوتات واللوحات من الباليوثي، والموسيقى بكل مكانٍ، والفُنون الشعبيَّة والشعائريَّة في جميع أنحاء العالم، والآداب والفنون المرئيَّة لكل الأمم، في الماضي والحاضر. ويا لَلْعَجَب، فعلى النقيض من هذه الوفرة الرائعة، فقد مالت التأملات الفلسفيَّة للفَنِّ نحو تحليلاتٍ لانهائيَّة لفئة متناهية الصغر من الحالات، والتي ركزت بشكل بارز على الأعمال الجاهزة لدوشامب، أو الأعمال الفاحصة للحدود مثل صور شيري ليفين المُخَصَّصة وقطعة ″4′33 لجون كيج. يكْمن وراء هذا الاتجاه الفلسفيِّ افتراضٌ مُسبقٌ خفيٌّ لم يفصح أبدًا عنه: فمن المفترض أن يفهم عالم الفَنِّ أخيرًا بمجرد أن نكون قادرين على تفسير حالات الفَنِّ الأكثر هامشيَّة أو صعوبة. يأتي عملا دوشامب «النافورة»، و «مقدمة لذراعٍ مكسورةٍ » في مقدمة أعسر الحالات التي يجب على نظريَّة الفَنِّ أن تعالجها، مما يفسر حجم المؤلفات النظريَّة التي أنتجتها هذه الأعمال وأشقاؤها الجاهزة. ويشير أيضًا حجم هذه المؤلفات على أملٍ، بأنَّه إذا استطعنا تفسير أكثر الحالات شذوذًا

في الفَنِّ، فسوف يساعدنا ذلك في الوصول إلى أفضل تفسير عام لجميع الفُنون.

قاد هذا الأمل علماء الجمال في الاتجاه الخاطئ. يحب المحامون القول بأنَّ القضايا الصعبة تنشئ قانونًا سيئًا، لذا ثَمَّة خطرٌ مماثلٌ يهدد التحليل الفلسفيّ. فإذا ما كنت ترغب بفهم الطبيعة الأساسيَّة للقتل، فلا تبدأ بمناقشة أيِّ شيء معقد، أو مشحون عاطفيًّا، مثل المساعدة على الانتحار، أو الإجهاض، أو حتى عقوبة الإعدام. قد نتجادل بأن المساعدة على الانتحار هي جريمة قتل أم لا، ولكنْ لاتخاذ قرارات بشأن هذه القضايا المتنازع عليها واعتبارها قتلًا، يجب أولًا أنْ نكون واضحين بشأن طبيعة ومنطق القضايا المُسَلَّم بها؛ ننتقل من المركز الذي لا مراء فيه إلى المناطق النائية المُتَنَازع عليها. وهذا المبدأ ينطبق على نظريَّة الجمال. حيث أودى الهوس لتفسير القيم المتطرفة والجدليَّة بالفَنِّ، والتي تقدم تحديًا فكريًّا وطريقة جيدة لمدرسي علم الجمال لإثارة المناقشات، إلى تجاهل علم الجمال لمركز الفَنِّ وقيمه.

ما تحتاجه فلسفة الفَنِّ هو واقعًا منهجٌ يبدأ بمعاملة الفَنِّ كمجال للأنشطة، الأشياء، والخبرة التي تظهر بشكل طبيعيّ في حياة البشر. فيجب أولًا أنْ نحاول تمييز مركزٍ غير مثير للجدل يمدنا بالمزيد من القضايا المثيرة للفضول أيًّا كانت فائدتها. أنا أعتبر مثل هذا المنهج «طبيعانيًّا»، ولا أقصد بذلك أنَّه مدفوع بيولوجيًّا (برغم أنَّ البيولوجيا ذات صلة وثيقة به)، ولكن لاعتماده على أنماطٍ محددة

وثابتة عبر الثقافات للسلوك والخطاب: صنع، وخبرة، وتقييم الأعمال الفَنِيَّة. يمكن للعديد من الطرق التي يناقش ويختبر بها الفَنُّ، أن تنتقل بسهولة عبر الحدود الثقافيَّة، وأن تتلقى قبولًا عالميًّا دون الحاجة للأكاديميين والمُنظِّرين. فبداية من كهف لاسكو، ووصولًا إلى بوليوود، لا يواجه الفَنَّانون، والكُتَّاب، والموسيقيون صعوبةً تُذكر في تحقيق اتفاقٍ جمالي عابر للثقافات. وهذا هو المركز الطبيعيُّ، المتمحور عليه الاتفاق، الذي يجب أن تبدأ به النظريَّة.

***

2

يمكن اختزال الملامح المميزة للفُنون الموجودة عبر الثقافات، في قائمة من العناصر الأساسيَّة، تتكون من أثني عشر عنصرًا في النسخة أدناه، والتي تُعـرِّف الفَنَّ من خلال «مجموعة من المعايير». تُميز بعض العناصر ملامح الأعمال الفَنِيَّة، والأخرى مواصفات الخبرة الفَنِيَّة. لم تختر العناصر الموجودة بالقائمة لتلائم أيَّة غاية نظريَّة مُسبقة؛ بل على النقيض، تهدف هذه المعايير لتقديم أساس محايد للتأملات النظريَّة. يمكن وصف هذه القائمة باعتبارها شاملة، من حيث أسلوبها في الإشارة إلى الفُنون عبر الثقافات والعصور التاريخيَّة، ولكنها ليست مساومة بين المواقف الأخرى المتنافسة والمتعارضة. فهي تعكس عالمـًا شاسعًا من الخبرة البشريَّة التي لا يواجه عندها البشر صعوبةً تُذكر بالتعـرف إليها باعتبارها فَنِيَّة. لاحظ الفيلسوف دايفيد نوفيتز أنَّ «الصياغات الدقيقة والتعريفات الصارمة» لا تقدم فائدةً تُذكر في استخلاص معنى الفَنِّ عبر الثقافات. ولكن حتى لو، كما يقول نوفيتز، لم تكن هناك «طريقة واحدة» لتصبح عملًا فَنِيًّا، فإنَّ هذا لا يعني أنَّ «الطرق العديـدة» المُخالِفة كثيرة للغاية بصورة تجعلها غير قابلة للتحديد، حتى لو كان النطاق الذي يشيرون إليه وعِرًا ومُتَعَدِّدَ الطَّبَقات مثل

الفَنِ. في الواقع، إنها قابلة للتحديد، مهما كانت محلًا للخلاف، من الوجود الفعلي للمؤلفات في علم الجمال عبر الثقافات.

تذكر: إنِّي أقصد «بالفَنِ» و»الفنون»، ومع وجود الكثير من القضايا الهامشيَّة التي لا تعد ولا تُحصى، تلك المصنوعات اليدويَّة (المنحوتات، اللوحات، الأشياء المُزخرَفة كالآلات، الجسد الإنسانيّ، العلامات والنصوص باعتبارها موضوعات) والعروض (الرقص، الموسيقى، وتأليف وسرد القصص). وأحيانًا، عندما نتحدث عن الفَنِ فإنَّ اهتمامنا ينْصبُّ على عمليات الابتكار والتأليف، وأحيانًا على الأشياء المُؤَلَّفة؛ وفي أوقات أخرى، نتطرق أكثر للخبرة الناتجة من هذه الأشياء. إنَّ التوصل لهذه الفروق لهي مهمةٌ مستقلةٌ. وبالتالي، فإنَّ القائمة تشتمل المعالم البارزة للفَنِ، باعتبارها فئة عالميَّة وعابرةً للثقافات. وهذا لا يعني أنَّ أيَّ شيءٍ ضمن قائمتي فريدٌ بالنسبة للفَنِ أو خبرته. فالعديد من جوانب الفَنِ هذه هي مستمرة مع الخبرات والقدرات غير الفَنِيَّة، ويتضمن نهاية كُلِ عنصرٍ أقواسًا للتذكير بذلك.

1. **المتعة المباشرة:** يقدِّر الموضوعات الفَنِيَّة، وسواء كانت قصةً روائيَّة، منحوتةً يدويَّة، أو عروضًا بصريَّة وسمعيَّة ـ كمصدرٍ للمتعة الحسيَّة الفوريَّة في حد ذاتها، وليس بالضرورة لفائدتها في إنتاج شيءٍ آخرَ مفيدٍ أو ممتعٍ. تُستمد هذه السمة، أو لذة الجمال أو كما تُدعى «المتعة الجماليَّة»، عند التحليل من مصادر مختلفة إلى حدٍ ما. حيثُ يمكن

للونٍ نقيّ ومشبعٍ بشدة أن يسرَّ الأعين؛ وقد يصبح استيعاب التماسك التفصيلي لقصة محبوكة بدقة مصدرًا للسرور (مشابه للسعادة بحل أحجية كلمات متقاطعة مُحْكَمَة أو فهم عقدةٍ ذكيَّة بالشطرنج)؛ وقد يُحدث شكل وأسلوب لوحة لمنظرٍ طبيعيّ سعادةً في نفوسنا، وأيضًا شكل الجبال الضبابيَّة والزرقاء التي تصورها؛ بالإضافة، إلى أن النغمات المتناسقة، والتسارع الإيقاعي المدهش، يؤدي إلى نشوة شديدة بالموسيقى، وهلم جرًّا. ومن البالغ الأهميَّة هنا، هي الحقيقة بأنَّ الاستمتاع بالجمال الفَنِّي غالبًا ما يستمد من متعٍ متعددة الطبقات، يمكن تمييزها باختبارها في مناطق شديدة القرب فيما بينها. يمكن أن تكون هذه الخبرات المُتعددة الطبقات أكثر فعاليَّة عندما ترتبط متعٌ منفصلةٌ بشكل وثيق ببعضها البعض، أو تتفاعل كُلٌّ واحدةٍ مع الأخرى، كما تقريبًا في الأشكال الإنشائيَّة، الألوان، موضوع اللوحات الفَنِّيَّة، أو الموسيقى، الدراما، الغناء، التمثيل الموجه، ومسرحيات الأوبرا. تُعرف هذه الفكرة فيما يسمى بالوحدة العضويَّة للأعمال الفَنِّيَّة، «الوحدة في إطار التنوع». غالبًا ما يقال إنَّ مثل هذه المتعة الجماليَّة هي كغاية «في حد ذاتها». (تُدعى هذه اللَذَّة بالمتعة الجماليَّة عندما تُستمد من الخبرة الفَنِّيَّة، ولكنها مألوفة في العديد من مجالات الحياة الأخرى، مثل متعة الرياضة واللعب، التلذُّذ بمشروب مثلج في يوم حار،

أو بمشاهدة تحليق وغناء طيور القُبَّر، أو تكاثف غيوم عاصفةٍ. يختبر البشر قائمة طويلة لامتناهية من المتع المباشرة غير الفَنِّيَّة، والخبرات التي يتمتعون بها لذاتها الخاصة. قد يكون لأيٍّ من هذه المتع، مثل المرتبطة بالجنس، أو الأطعمة الحلوة والدَّسِمة، أسبابٌ تطوُّريَّةٌ قديمةٌ لا ندركها في الخبرة المباشرة).

2. **المهارة والبراعة:** تتطلب صناعة الموضوعات أو تأدية العروض ممارسة مهارات خاصة. تعلُّم مثل هذه المهارات في بعض المجتمعات عن طريق تقليد المتدرب، وفي أخرى بواسطة أي امرئٍ موهوبٍ بالنسبة لهم. عندما يكتسب كُلُّ فرد في ثقافة ما مهارةَ الغناء الجماعي أو الرقص كما في بعض القبائل، فهذا يعني أن هناك أفرادًا يتميزون بموهبة خاصة أو براعة. تُلاحظ المهارات الفَنِّيَّة التقنيَّة في المجتمعات الصغيرة بالإضافة للثقافات المتقدمة، لتحظى بإعجابٍ عالمي. لا يقتصر الإعجاب بالمهارة فقط على المهارات الفكريَّة؛ فمن الممكن أن تسبب المهارات التي يمارسها الكتَّاب، والنحاتون، والراقصون، والخزَّافون، والمُلحِّنون، والرسامون، وعازفو البيانو، والمغنون إلخ، بأفواه تسقط دهشةً، وقُشَعْرِيرَة تسري في الإبدان، وعيون تفيض بالدموع. إنَّ عرض المهارة هو أحد أكثر جوانب الفَنِّ تأثيرًا ومتعةً. (تُعتبر المهارات العالية مصدرًا للسعادة والإعجاب في كل

مجال من مجالات النشاط البشريّ خارج الفَنِّ، ولعَلَّ أبرزها اليوم في مجال الرياضة. يمكن أن يتحول تقريبًا كُلُّ نشاط بشريٍّ مُنظَّم إلى مجال تنافسي من أجل التأكيد على نِماء وإعجاب جانبه التقني والمهاري. تمتلئ موسوعة جينيس للأرقام القياسيَّة «بأبطال العالم» في أكثر الأنشطة بساطةً أو غرابةً؛ وهذا يشهد على دافع عالمي لتحويل أي شيءٍ بإمكان البشر فعله تقريبًا إلى نشاطٍ يعجب به نظرًا لبراعته بنفس قدر طاقته الإنتاجيَّة).

3. **النمط:** تُصنَع الموضوعات وتُؤدى العروض في كل الأشكال الفَنِّيَّة بأنماطٍ أسلوبيَّة يمكن التعرف إليها، وفقًا للقواعد الشكليَّة، أو التكوينيَّة، أو التعبيريَّة. يوفر النمط أساسًا مستقرًّا، قابلًا للتنبؤ، «طبيعانيًّا» يمكن أن يستند عليه الفَنَّانون لخلق عناصرَ إبداعيَّة وتعبيريَّة مدهشة. وقد يستمد من ثقافةٍ أو عائلةٍ، أو حتى قد يكون إبداعًا فرديًّا؛ تشتمل التغيرات في النمط الاستعارة، والتغير المفاجئ، بالإضافة إلى التطوُّر البطيء. يمكن لصلابة النمط، أو قابليَّة تكيفه، أن تختلف في الثقافات غير الغربيَّة والقبليَّة، كما بتواريخ الحضارات المتعلمة: تتقيد بعض الأشياء والعروض، وخاصة المرتبطة بالطقوس المقدسة، بالتقاليد بإحكام (رسم الأيقونات الروسيَّة، أو موسيقى الشعيرة الدينيَّة الأوروبيَّة المبكرة، أو الأنماط القديمة لفَخَّار بويبلو)، بينما

يفتح البعض الآخر على التنوع التفسيري الفردي الحر والإبداعي (كالفَنِّ الأوروبي الأكثر حداثة، أو فُنون شمالي غينيا الجديدة). في حين لا تسمح قلة قليلة من الفنون التاريخيَّة بالمغادرة الإبداعيَّة من الأنماط الراسخة. وفي الواقع، إذا ما لم يكن هناك أي تباين مطلقًا، فسوف يشكك في حالة نشاط النمط باعتباره فَنًّا؛ وهذا صحيح ليس فقط في التقاليد الأوروبيَّة. اعتبر بعض الكُتَّاب، ولاسيما في العلوم الاجتماعيَّة، النمط باعتباره سجنًا مجازيًّا للفَنَّانين، يحدد حدود الشكل والمحتوى. ومع ذلك، تسمح الأنماط، وذلك عن طريق إمداد الفَنَّانين وجماهيرهم بخلفيَّة مألوفة بممارسة الحريَّة الفَنِّيَّة، والتحرُّر بقدر التقييد. يمكن للأنماط أن تضطهد الفَنَّانين؛ ولكنها غالبًا ما تحررهم. (تُنفذ تقريبًا جميع الأنشطة البشريَّة الهادفة فوق مستوى ردود الفعل اللاإراديَّة ضمن إطار نمطي: الإيماءات، واستخدام اللُّغة، والمجاملات الاجتماعيَّة كآداب الضحك أو بعد مسافة الجسم في اللقاءات الشخصيَّة. فالنمط والثقافة كلاهما متداخلان).

4. **التجديد والإبداع:** يمدَح ويقدِّر الفَنُّ لحداثته، وإبداعه، وأصالته، وقدرته على مُفاجأة جماهيره. يتضمن الإبداع في الفَنِّ وظيفتي جذب الانتباه (مكونٌ رئيس لقيمته الترفيهيَّة)، وبالطبع قدرة الفَنَّان على التعمق باستكشاف

إمكانات البيئة الفَنِيَّة أو الموضوع. وعلى الرغم من تداخل هذه الأنواع للإبداع، إلا أنَّ أوبرا «طقس الإله» أكثر إبداعًا وفقًا للمعنى الأول، بينما رواية «كبرياء وتحامل» أكثر إبداعًا وفقًا للمعنى الثاني. إنَّ عدم القدرة على التنبؤ بالفَنِّ الإبداعيّ، أي تجديده، تقف على النقيض من القابليَّة للتنبؤ بالنمط التقليديِّ أو النوع الرسميّ (سوناتا، رواية، تراجيديا، وهكذا). يعتبر كلٌّ من الإبداع والتجديد مَوضِعًا للتفرد والعبقريَّة بالفَنِّ، في إشارة لذلك الجانب من الفَنِّ غير المحكوم بالقواعد والابتذال. تُصنف الموهبة الإبداعيَّة في الفَنِّ طبقًا لقدرتها على إظهار الإبداع. (يطلب ويعجب بالإبداع في مجالات أخرى لا حصر لها في الحياة. فإننا نُعجب بالحلول الإبداعيَّة للمشاكل في طب الأسنان، والسباكة فضلًا عن الفُنون. بل يظهر السعي الدؤوب للإبداع نفسه مثلًا في عزوف الكتَّاب الحريصين على استخدام نفس المفردة للمرة الثانية في جملة، حيث تتوافر مرادفاتها؛ تحضر معجم المفردات بشكل أكبر من أجل التنوع الإبداعي الممتع وبشكل أقل لدقة أفضل في الكتابة).

5. **النّقد:** أينما تُوجد الأشكال الفَنِيَّة، فإنَّها توجد جنبًا إلى جنب مع نوعٍ ما من لغة نقديَّة للحكم والتقدير، سواء كانت بسيطة أو، علىٍ الأرجح، مُفصَّلة. وهذا يشتمل أحاديث العمل لمنتجي الفَنِّ، الخطاب العام للنقاد، والمحادثات التقييميَّة

للجماهير. إن النَّقد المهني، والذي يشتمل تطبيق المعرفة الأكاديميَّة على الفُنون لتقييمها، ما هو إلَّا عرضٌ في حدِ ذاته وعرضة للتقييم بواسطة جمهوره الأكبر؛ حيث ينتقد النقاد بعضهم البعض بشكل روتينيّ. يوجد تباينٌ واسعٌ عبر وداخل الثقافات فيما يتعلق بتَعَقُّد النَّقد. وقد عَلَّقَ عُلماء الأنثروبولوجيا مرارًا وتَكرارًا عن تطوُّره البدائي، أو وجوده شبه المعدوم، في المجتمعات الصغيرة غير المتعلمة، حتى تلك التي تنتج فَنًّا معقدًا. ولكنَّه بشكل عام أكثر تفصيلًا في الخطاب الفَنِّي لتاريخي أوروبا والشرق المتعلِّم (يحضر النَّقد بشكل واضح في العديد من مجالات الحياة غير الجماليَّة مع هذا التحفظ: ينطبق النقد المشابه للنقد الفَنِّي فحسب على المشاريع حيث الإنجاز المحتمل معقد وغير محدد. عمومًا، لا يوجد انتقادٌ يمكن تطبيقه على الأداء في سباق المائة متر: حيث يفوز أسرع وقت، مهما كان ذلك بشكلٍ غير لائقٍ. إنَّه فقط عندما تكون معايير النجاح في حدِّ ذاتها معقدة أو غامضة، كما في الدين أو السياسة على سبيل المثال، حيث يصبح الخطاب النقدي متشابهًا هيكليًا للانتقاد الفَنِّي).

6. **التمثيل:** على نطاق واسع وبدرجات متفاوتة من الطبيعانيَّة، تُمثل وتُحاكي الموضوعات الفَنِيَّة، بما في ذلك المنحوتات، واللوحات، والروايات الشفهيَّة والمكتوبة، وأحيانًا الموسيقى،

خبراتٍ حقيقيَّةً أو خياليَّةً عن العالم. وكما لاحظ أرسطو لأول مرةٍ، يحصل البشر على مُتْعة غير قابلة للاختزال من التمثيل: كرسومات واقعيَّة لطيات فستان أحمر من الحرير، ونموذج مُفصل لمحركٍ بخاري، وأطباق صغيرة، وأوانٍ فضيَّة، وأقداح، وفطيرة كرز بوجه شبكي على مائدة عشاء بيت فخم. ولكن باستطاعتنا كذلك الاستمتاع بالتمثيل لسببين آخرين: بإمكاننا التمتع من جودة إنجاز التمثيل، وبإمكاننا أيضًا التمتع من جودة موضوع، أو المنظر المُمثَّل، كما في تقويم يحمل منظرًا طبيعيًّا جميلًا. يتعلق الأول بالمهارة، بدلًا من التمثيل في حد ذاته؛ بينما يختزل الثاني في الموضوع، عوضًا عن التمثيل نفسه. قد يشتمل التمتع في المحاكاة والتمثيل في أي وسط، بما فيها الكلمات، التأثير المشترك لجميع المتع الثلاث. (تعتبر المخططات، الرسومات التوضيحيَّة في الصحف، صور جوازات السفر، وخرائط الطرق تقليدًا أو تمثيلًا على حدٍّ سواء. تمتد أهميَّة التمثيل إلى كل مجال من مجالات الحياة).

7. **التركيز الاستثنائي:** تميل الأعمال والعروض الفَنِيَّة إلى تجاوز الحياة العاديَّة، مُركِزةً بشكل منفصلٍ ودرامي على الخبرة. في كل ثقافة معروفة، يتضمن الفَنُّ ما تُطلق عليه المُنظِّرةُ الفَنِيَّة إلين ديسانايا كي «الصياغة الاستثنائيَّة». مسرحٌ ذو ستائر ذهبيَّة، وَطِيدَة في متحفٍ، تسليط الأضواء، إطارات

الصور المزخرفة، الفاترينات المضيئة، أغلفة الكتب الواقية وأسلوب الخط، الجوانب المراسميَّة للحفلات الموسيقيَّة العامة والمسرحيات، وملابس الجماهير غالية الثمن، وربطة عنق الفَنَّان السوداء، ووجود القيصر في قصره الملكيّ، وحتى السعر المرتفع للتذاكر: يمكن أنْ يساهم هؤلاء بالإضافة إلى عوامل أخرى لا تُحصى في الشعور بأنَّ العمل الفَنِّي، أو الحدث الفَنِّي، موضع اهتمام فردي، لكي يقدر باعتباره شيئًا خارجًا عن تيار الخبرة والنشاط الدنيوي. ومع ذلك، فإن التأطير والعرض ليسا بالعاملين الوحيدين اللذين يحدثان شعورًا بالاستثنائيَّة: فإنَّه من صميم طبيعة الفَنِّ في حد ذاته أن يطلب اهتمامًا معينًا. وعلى الرغم من أنَّ بعض المنتجات ذات القيمة الفَنِّيَّة، على سبيل المثال الخلفيات والموسيقى المُحفزِة للمزاج - التي بالإمكان استخدامها كخلفيَّة، تَعرفُ وتُقدِّر جميع الثقافات الفَنَّ الاستثنائي «المتقدم». (يوجد أيضًا التركيز الاستثنائيّ في الطقوس الدينيَّة، وأبهة المراسم الملكيَّة، والخطابات والتجمعات السياسيَّة، والإعلانات، والأحداث الرياضيَّة. أي حادثة منعزلة والتي يمكن القول بامتلاكها عنصرًا «مسرحيًّا» مميزًا، تتشارك شيئًا ما، مع كل الفَنِّ تقريبًا. وقد ينطبق ذلك على مثل هذه الخبرات المتباينة مثل التنصيب الرئاسي، وألعاب بطولة العالم، أو ركوب الأفعوانيَّة)

8. **الفرديَّة التعبيريَّة:** بشكل عام، فإنَّ القدرة على التعبير عن الشخصيَّة الفرديَّة كامنةٌ في الممارسات الفَنِّيَّة، سواء قد تم تحقيقها بالكامل أم لا. عندما يمتلك النشاط الانتاجيُّ مخرجًا محدَّدًا، مثلًا نظام القيد المزدوج أو حشو الأسنان، فلن يتبقى سوى مساحة صغيرة، بل لن يكون هنالك مطلبٌ للفرديَّة التعبيريَّة. فإذا كان ما يعتبر كإنجازٍ في النشاط المُنتِج مبهمًا وغير محددٍ، كما في الفُنون، فإنَّ الحاجة للفرديَّة التعبيريَّة تبدو حتميَّة الظهور. حتى في الثقافات التي تنتج ما قد يبدو للغرباء فنونًا ليست على نفس القدر من الطابع الشخصي، فإنَّ الفرديَّة، على النقيض من التنفيذ الكفؤ، يمكن أن تصبح مركزًا للاهتمام والتقييم. وبرغم أنَّ الادعاء القائل بأنَّ الفرديَّة الفَنِّيَّة ما هي إلَّا تشييدٌ غربي لا يوجد في الثقافات القبليَّة وغير الغربيَّة قد قوبل بنطاقٍ واسعٍ، فهو قطعًا كاذب. ففي غينيا الجديدة، على سبيل المثال، كانت المنحوتات التقليديَّة غير مُوقعة. وليس هذا بأمر غريب في ثقافة غير متعلمة تتكون من مستوطناتٍ صغيرةٍ حيث تكون التفاعلات الاجتماعيَّة إلى حد كبير وجهًا لوجهٍ: يعلم كل امرئٍ من هم النحاتون الأكثر تبجيلًا وموهبةً، ويعرف أعمالهم بدون الحاجة لعلامات الملكيَّة. تُحترم الموهبة الفرديَّة والذاتيَّة التعبيريَّة بغينيا الجديدة كما في أي مكان آخر. (يفتح أي نشاط معتاد مع مكونٍ إبداعي، والحديث

اليومي، وإلقاء المحاضرات، والضيافة المنزليَّة، أو وضع النشرة الإخباريَّة للشركة، الإمكانيَّة للفرديَّة التعبيريَّة. يبدو أنَّ الاهتمام العام بالفرديَّة في الحياة العاديَّة لا يتعلق كثيرًا بالتأمل في التعبير بنفس قدر تعلقه بمعرفة جودة العقل الذي أنتج هذا التعبير.)

9. **التشبع العاطفي:** بدرجات متفاوتة، تنطلق الخبرة بالأعمال الفَنِّيَّة من خلال العاطفة. تنقسم العاطفة في الفَنِّ بصورة عامة على نوعين، مندمجين (أو مُتشابكين) في الخبرة ولكنهما مُتمايزان تحليليًا. الأولى هي العواطف المُحرَّضة أو المُستثارة بواسطة المحتوى الفَنِّي المُمثل، مثل منظر مصورٍ مثير للشفقة في لوحةٍ، تسلسل هزلي في مسرحيَّة، ورؤية للموت في قصيدة. هذه هي المشاعر الطبيعيَّة للحياة، ومن ثَمَّ، فستكون موضعًا للأبحاث السيكولوجيَّة العابرة للثقافات خارج علم الجمال (يحدد أحد التصنيفات المستخدمة حاليًا في علم النفس التجريبيِّ سبعة أنواع أساسيَّة من العواطف: الخوف، الفرح، الحزن، الغضب، الاشمئزاز، الازدراء، والدهشة). يوجد معنى ثانٍ بديل، من ناحية أخرى، تُواجه من خلاله العواطف في الفَنِّ: يمكن أنْ تتخلل الأعمال الفَنِّيَّة نكهة أو نغمة عاطفيَّة متمايزة مختلفة عن العواطف المُسبَبة من خلال المحتوى المُمثل. ويتصل هذا النوع من العاطفة المُتجسِّدة أو المُعرب عنها بالنوع الأول، ولكنه ليس بالضرورة خاضعًا

له. إنها النغمة العاطفيَّة التي قد نشعر بها في قصة لتشيخوف أو سيمفونيَّة لبرامز. وهذا النوع من المشاعر ليس عامًّا، ولكنه عادة ما يوصف بكونه فريدًا ومميزًا للعمل، ويسمى باستخدام اثنتين من الاستعارات الشائعة: المحيط العاطفيّ للعمل، والمنظور الفَنِّي. (وبالطبع، فإنَّ العديد من الخبرات الحياتيَّة العاديَّة غير الفَنِيَّة، مثل الوقوع في الحب، مشاهدة طفل يأخذ أولى خطواته، الاستماع لمَرثِيَّة، مشاهدة رياضي يحطم الرقم القياسي العالمي، الدخول في شجارٍ ساخنٍ مع صديق مقرب، مشاهدة عظمة الطبيعة، مشبعة هي الأخرى بالعاطفة.)

10. **التحدي الفكريّ:** تُصمم الأعمال الفَنِيَّة لاستخدام التنوع المشتَرَك للقدرات الذهنيَّة والإدراكيَّة إلى أقصى حد؛ وبالتأكيد، فإنَّ أفضل الأعمال تمدها لأبعد من الحدود العادية. إنَّ الممارسة الكاملة للقدرات العقليَّة هو في حد ذاته مصدرٌ للمتعة الفَنِيَّة. ويشتمل ذلك العمل على حبكة معقدة، وضع الأدلة معًا لإدراك مشكلة أو حل قبل أنْ تدركها شخصيَّة في قصة، الموازنة والجمع بين العناصر الرسميَّة والتوضيحيَّة بلوحة، وتتبع التحولات في لحن موسيقيّ افتتاحي يخلص في نهاية مقطوعة موسيقيَّة. وتتضح بشدة السعادة في مقابلة التحديات الفكريَّة في الفَنِّ المعقد للغاية، كما هو الحال في تجربة «الحرب والسلام» أو «الخاتم»

لفاغنر. ولكن، حتى الأعمال البسيطة على مستوى واحد، مثل الشغلات الجاهزة لدوشامب، قد تمتنع عن التفسيرات السهلة مانحة المتعة في اقتفاء أبعادها التاريخيَّة أو التأويليَّة المعقدة. (تُقدم الألعاب مثل الشطرنج أو تريفيال برسيوت، أو الطبخ من وصفات معقدة، أو المهمات المنزليَّة، أو برامج المسابقات التلفازيَّة، أو ألعاب الفيديو، أو العمل على العوائد الضريبيَّة، تحدياتٍ للممارسة والاتقان والتي تؤدي إلى تحقيق المتعة)

11. **التقاليد والمؤسسات الفَنّيَّة:** تنشأ الأشياء والعروض الفَنِيَّة، بل تُعطَى مكانةً، بنفس القدر في الثقافات الشفهيَّة الصغيرة كما في الحضارات المُتعلّمة، من خلال موضعها في تاريخ وتقاليد فَنِّهم. وقد جادل الفيلسوف جيرولد ليفينسون بأنَّ الأعمال الفَنِيَّة تكتسب هويتها بواسطة الطرق التي نعثر عليهم بها في التقاليد، بالتناسب مع الأعراف التاريخيَّة. تتداخل هذه الفكرة مع وجهات نظر سابقة، يؤيدها الفلاسفة آرثر دانتو، تيري ديفي، وجورج ديكي، مفادها أنَّ الأعمال الفَنِيَّة تكتسب معناها من خلال إنتاجها في عالم الفَنِّ، والذي يحتوي بالضرورة على مؤسسات فَنِيَّة مبنيَّة اجتماعيًّا. يميل المُنظِّرون المؤسسون لتركيز عقولهم على الأعمال الجاهزة والفَنِّ التصوري، لأنَّ الاهتمام بمثل هذه الأعمال قريبٌ من النفاذ بسبب أهميتها في الموقف التاريخي لإنتاجهم.

تقف مثل هذه الأعمال، على النقيض، من الأعمال المهمة الأخرى، مثل سيمفونيَّة بيتهوفن التاسعة، والتي على الرغم من قابليتها للتحليل التاريخيّ والمُؤَسَّسِي الشامل، فإنها قادرة على أنْ تحشِّد لنفسها جمهورًا عالميًّا ضخمًا ومتحمسًا من المستمعين الذين لا يعرفون شيئًا أو القليل حول إطارها المُؤَسَّسِي. من جهة أخرى، يتطلَّب حتى أيَّ تقدير «لنافورة» دوشامب معرفة بتاريخ الفَنِّ، أو على الأقل إطار الفَنِّ المعاصر. (تقريبًا، تُبنى جميع الأنشطة الاجتماعيَّة المُنظمة، مثل الطب، الحرب، التعليم، السياسة، التكنولوجيا، والعلوم على خلفيَّة من التقاليد، العادات، والمتطلبات التاريخيَّة والمُؤَسَّسِيَّة. إنَّ النظريَّة المُؤَسَّسِيَّة كما يروج لها في علم الجمال الحديث قابلة للتطبيق لأي ممارسة بشريَّة مهما كانت).

12. **الخبرة الخياليَّة:** أخيرًا، وربما أحد أكثر الخصائص أهميَّة على هذه القائمة، تَمُدُّ الموضوعات الفَنِيَّة بصفة أساسيَّة كلًّا من المُنتجين والجمهور بخبرة خياليَّة. قد يمثل نحت رخاميٌّ حيوانًا بشكل واقعيٍّ، ولكن كعملٍ لفَنِّ النحت فإنَّه يصبح كائنًا خياليًّا. وينطبق هذا الكلام أيضًا على أي قصة تسرد جيدًا، سواء كانت أسطورة أو تاريخًا شخصيًّا. يمتلك الرقص بالملابس على ضوء النار، مع الوحدة العارمة بالهادفيَّة بين فَنَّاني الأداء، عنصرًا خياليًّا أبعد من الممارسة

الجماعيَّة لعمال المصانع. وهذا ما عناه كانط عندما أصرَّ أنَّ العملَ الفَنِّي ما هو إلَّا «عرضٌ» يقدم للخيال الذي يقدره، بصرف النظر عن وجود الشيء المُمثل: بالنسبة لكانط، فإنَّ الأعمال الفَنِّيَّة أشياءٌ خياليَّة خاضعةٌ للتأمل النزيه. ولذلك، فإنَّ جميع الفُنون طبقًا لهذه الطريقة تحدث في عالمٍ خياليّ. وينطبق ذلك على الفُنون التجريديَّة غير المحاكيَّة بقدر انطباقها على الفنون التمثيليَّة. تحدث الخبرة الفَنِّيَّة في مسرح الخيال. (وعلى المستوى الدنيويِّ، فإنَّ التخيل في حل المشاكل، والتخطيط، والافتراض، وتخمين الحالات العقليَّة للآخرين، أو مجرد الاستغراق في أحلام اليقظة متزامنٌ تقريبًا مع الحياة الطبيعيَّة الواعية للإنسان. إنَّ محاولة فهم كيف كانت الحياة في روما القديمة ما هو إلَّا فعلٌ تخيُّليٌّ. ومع ذلك، فإنَّ الخبرة الفَنِّيَّة تتميز بشكل ملحوظ بالطريقة التي تفصل بها الخيال من المسألة العمليَّة، مُطلِقةً سراحها، كما علَّمنا كانط، من قيود الفهم المنطقيّ والعقلانيّ).

***

3

بأخذهم فرادى أو جماعات، فإنَّ الخصائص بهذه القائمة تُساعد في الإجابة على السؤال ما إنْ كان ما نواجه من أشياء، عروض، أو أنشطة شبه فَنِيَّة، سواء من ثقافتنا أم لا، تمتلك التبرير اللازم لندعوها فَنًّا. تُحدد القائمة «السِمات السطحيَّة» للفَنِّ الأكثر شيوعًا وسهولةً للفهم، وملامحه التقليديَّة المألوفة، أو ما قبل النظريَّة المُلاحظة عبر العالم. لم تشتمل القائمة عناصر التحليل التقني، والتي يستعملها على الأرجح النقاد والمنظِّرون، مثل المصطلحات التحليليَّة «قالب» و «مضمون». وفي هذا الصدد وباستخدام تشبيه، فإنَّ قائمة كيميائيٍّ ستشتمل تعدادًا للسِمات المميزة للسائل، بدلًا من السمات المميزة للميثانول. فعبر التاريخ وعصور ما قبل التاريخ، امتلك الناس فهمًا فوريًّا للاختلاف بين سائل وصلب، بدون الحاجة للعلماء لشرح الاختلاف لهم. ما إذا كان السائل يحتوي على الميثانول، على كل حالٍ، يتطلب تحليلًا تقنيًّا والذي قد يفلت من الملاحظة العاديَّة. وعلاوة على ذلك، بينما هنالك حالاتٌ فاصلةٌ بين السوائل، فيمتلك الميثانول تعريفًا تقنيًّا قاطعًا : CH_3OH. فبينما قد نحتاج رأي خبيرٍ لكي ليخبرنا ما إذا كان شيءٌ ما ميثانولًا أو يحتوي على الميثانول داخله؛ فإننا لسنا بحاجة للخبراء لإخبارنا بأنَّ الميثانول سائلٌ.

وبهذا المعني، «فهل هو فَنٌّ؟»، هذا ليس سؤالًا ينبغي تسليمه للخبراء ليقرروا لنا. في الواقع، يثير السؤال عادةً أفكارًا مثل، هل يظهر مهارةً؟ هل يعبر عن عواطف؟ هل هو مشابه للأعمال الفَنِّيَّة الأخرى في تراثٍ معروفٍ؟ هل من الممتع الاستماع له؟ المزيد من الأسئلة الموجهة للخبراء، مثل «هل يمتلك قالبًا ومضمونًا؟» أو «هل يمتلك تفعيلًا خماسيًا؟» والتي لا تمثل خط التساؤل الأول الذي يأتي للعقل عند محاولة اكتشاف ما إذا كان شيءٌ ما فَنًّا.

مرة أخرى، هل قد يحدث يومًا ما أنْ يكتشف علماء الفسيولوجيا العصبيَّة طريقةً تقنيَّةً جديدةً للتعرف إلى التجارب الفَنِّيَّة (عبر فحص الدماغ أو ما شابه) أو سيخترع الفيزيائيون نوعًا ما من التحليل الجزيئيِّ الذي سيسمح لهم بتميـيز، لنقل، الأعمال الفَنِّيَّة من قطع الأواني البيضاء أو قطع غيار السيارات؟ لربما ما قلته ما هو إلَّا تخمينٌ سخيفٌ، ولكن لاحظ إذا نجح العلم في إيجاد مثل هذه الطريقة للتعرف إلى الأمثلة الفَنِّيَّة أو التجارب الفَنِّيَّة، فسيحاول المطابقة بين سِماته المُحدَّدة علميًّا مع وصفٍ للفَنِّ مفهومٍ من زاوية مجموعة من المعايير على قائمتي أو قائمة أخرى متشابهة. تُخبرنا مجموعة المعايير «بما نعرفه بالفعل» عن الفنون. من الممكن تعديل القائمة عند الحدود، بحذف أو إضافة عناصر لها، ولكن من المتوقع بصورة كبيرة أنْ تظل القائمة سليمة في المستقبل المنظور، مُهيمِنةً على ما يمكن اعتباره بحثًا في الفنون بواسطة علماء الفسيولوجيا العصبيَّة، الفلاسفة، علماء الأنثروبولوجيا، النقاد، أو المؤرخين.

كان من الممكن إضافة ملامح أخرى غير تقنيَّة إلى هذه القائمة. يعتبر جين بلوكر، والذي كتب عن معايير فَنِّ المجتمعات القبليَّة، أنَّه من المهم «إدراك الفَنَّانين ليس فقط كمحترفين، ولكن كمبدعين، غريبي الأطوار، أو منبوذين اجتماعيًّا بعض الشيء». ونظرًا لأنني لاحظت ذلك بغينيا الجديدة مثلما لاحظه بلوكر في أفريقيا، فإنني أتفق معه، ولكنْ يوجد في جميع أنحاء العالم العديد من الفَنَّانين المبدعين غير المنبوذين اجتماعيًّا، بالإضافة للكثير ممن هم غريبو الأطوار وليسوا بفَنَّانين، لكي تصبح سمة بلوكر طريقة مفيدة للتعرف إلى الفَنِّ. ويمكن قول الشيء نفسه عن الندرة والغلاء. وكما سأناقش في الفصل السابع، فإنَّ العديد من الأعمال الفَنِّيَّة نادرةٌ، مصنوعةٌ من مواد باهظة الثمن، أو تشتمل تكاليف عمالة هائلة، وهذا في الغالب أحد المكونات المثيرة للاهتمام للجماهير. رغم ذلك، فإنَّ العديد ليست أيًّا من هذه الأشياء، مثلًا نسخ رخيصة في شكل مطبوعات أو ملفات صوتيَّة إم بي 3. ولذلك، فالغلاء وثيق الصلة بالفَنِّ، ولكنه ليس معيارًا للتعرف إليه.

تستبعد قائمتي الخصائص الأساسيَّة المفترضة في جميع المناقشات عن الفَنِّ. وتشتمل الشروط الضروريَّة لكونها (1) أداةً مصنوعةً يدويًّا و (2) تُصنع أو تُؤدى عادةً للجمهور. إنَّ الأعمال الفَنِّيَّة في صلبها أدوات يدويَّة مقصودة، حتى لو امتلكت أي عدد من المعاني غير المُتعمدة. ويشتمل ذلك الأشياء التي يعثر عليها، مثل قطع الأخشاب المجرفة، وما شابه ذلك، التي تحول إلى أشياء

مقصودة بعمليَّة الانتقاء والعرض. فكونه مصنوعًا للجمهور، ما هو أيضًا إلَّا صقلٌ للمصنوعات اليدويَّة، وبالتالي سيكون مهمًّا جدًّا لفهم الفَنِّ، مع أنه هشٌّ للغاية ليمثل إضافة مفيدة للقائمة، إذ ينطبق على أنواع أخرى لا تحصى من الواقع الإنساني خارج الفنون. إنَّ كلَّ فعلٍ تواصليٍّ أو اجتماعيٍّ مرتبطٌ بشكلٍ أساسي بفكرة الجمهور.

تفتقد من القائمة خصيصةً أخرى والتي قد بالغ فيها الأكاديميون لدرجة اعتبارها معيارًا مميزًا للفَنِّ: «كونه مُعبِّرًا أو مُمثِّلًا للهويَّة الثقافيَّة». بمعنى أنَّ جميع الفنون تنشأ في ثقافةٍ ما، وبالتالي فما هي إلَّا منتجٌ ثقافيٌّ، ولهذا فإنَّ الادعاء صحيحٌ بنحو بدهيٍّ. ومع ذلك، فإنَّ ما يريده مناصرو هذا الموقف عادةً هو انتزاع فكرة أنَّ ما ينويه الفَنَّانون بأعمالهم، وما يتوقعه الجمهور في تجاربهم، ليس سوى تأكيد الهويَّة الثقافيَّة. وهذا الادعاء صحيحٌ بقدر صحة الادعاء، على سبيل المثال، أنَّ الفَنَّانين يعتزمون الحصول على أجرٍ من أعمالهم، وأنَّ الجماهير تتوقع بشكل ما أن تدفع لهم: في بعض الأحيان نعم، وفي أحيان أخرى لا. تستخدم الفنون عرضيًّا لتأكيد الهويَّة الثقافيَّة بشكل رئيس في حالات الشك والمقاومة الثقافيَّة. إنَّه لمن المستبعد أنَّ سرفانتس، رامبرانت، أو موزارت قد رأوا أنَّ الوظيفة الأساسيَّة لأعمالهم هي تأكيد الثقافة الإسبانيَّة، الهولنديَّة، أو النمساويَّة (وذلك على الرغم من أن كل واحد منهم كان إسبانيًّا، هولنديًّا، ونمساويًّا فخورًا).

وبينما يمثل فاجنر، والذي أعلن عداوته صراحةً للموسيقى

الفرنسيَّة والإيطاليَّة، قصةً مختلفةً؛ فقد رأى نفسه عن قصدٍ كمروجٍ للهويَّة التيوتونيَّة. وكذلك يصعب رؤية الموسيقى الهنديَّة في موطنها تُحاول تأكيد الهويَّة الهنديَّة؛ حيث تأتي لتقوم بهذه الوظيفة فقط عندما يسافر الهنود للخارج لينضمُّوا للمجتمعات الثقافيَّة الهنديَّة في شتوتجارت أو سياتل. فنادرًا ما تقلق الأشكال الفَنِيَّة المحليَّة المُقدَّمة لجمهورها الطبيعيّ والمحليّ بشأن تأكيد الهويَّة الثقافيَّة؛ فإنَّ مثل هذا الفَنِّ لا يقدم إلا الجمال والترفيه لجمهوره الأقرب والأكثر طبيعيَّة. بالنظر إلى الماضي، فقد نأتي إلى الاعتبار أنَّ شكسبير يؤكد القيم الثقافيَّة الإليزابيثيَّة، ولكن ما ذلك إلَّا تأويلٌ نفرضه عليه. فلم تكن نواياه سوى خلق تسلياتٍ نظريَّة لجمهور مسرح جلوب. إنَّ تأكيد الهويَّة الثقافيَّة، بالرغم من أهميته، فهو ليس معيارًا للتعرف إلى الأمثلة الفَنِيَّة.

***

4

بينما لا تحدد مقدمًا طريقة مجموعة المعايير لفهم الفَنِ عدد المعايير التي نحتاج وجودها لتبرير تسمية الشيء فَنًّا، فإنَّ القائمة مع ذلك تقدم في مجملها تعريفًا للفَنِّ: إذا امتلك أي شيءٍ جميع الخصائص على القائمة فيجب أنْ يكون عملًا فَنِيًّا. لا يستبعد التعريف الفَنَّ الهامشيَّ والطليعيَّ، أو الحالات الأخرى المثيرة للجدل. إنَّه يوجه الانتباه فقط مرة أخرى للملامح التي يمكن القول بأنَّه يجب على الأعمال الفَنِيَّة أن تتشاركها إلى حدٍّ ما، وهو يفعل ذلك بتعداد خصائص الحالات التي لا جدال فيها، مثل دوريَّة الليل لرامبرانت، والرابسوديَّة الإسبانيَّة لليزت، والأم الشُجاعة لبريشت. تمتلك مثل هذه الأعمال المهمة والمعياريَّة، كل شيءٍ على القائمة، وستقف بالتالي في إحدى نهايتي سلسلة متصلة، والتي تمتلك في نهايتها الأخرى الأشياء والعروض غير الفَنِيَّة مثل صور جوازات السفر العاديَّة وإنجازات السباكين الماهرين في إصلاح البالوعات المسدودة. قد تُظهر هذه الأخيرة قليلًا من معايير القائمة، ولكن ليس كافيًا لجعلها أعمالًا فَنِيَّة. ولذلك، فإنَّ القائمة ليست بمعادلة تسمح لنا بإيجاد إجابةٍ لكل سؤال بخصوص ما إنْ كان شيء ما فَنًّا أم لا، ولكنَّها دليلٌ مفيدٌ لتقييم الحالات الصعبة، الهامشيَّة، أو

المُختلف عليها في الفَنِّ.

ولنتأمل، مثلًا، حالةً قد تم إثارتها للنقاش مرارًا من قِبل طلابي: الأحداث الرياضيَّة مثل نهائي كأس العالم في كرة القدم، أو السوبر بول الأمريكيَّة. تُقدم مثل هذه الأحداث عروضًا تشتمل مهارةً عالية، ودراما مثيرة، وكلًّا من التمتع والعاطفة للجماهير. وتُظهر أيضًا شعورًا عظيمًا بالأهميَّة وعرضةً للمناقشات النقديَّة اللامتناهية بعد المباريات. تبدو هذه الأحداث بالفعل أنَّها تستوفي معاييـري؛ (1) المتعة، (2) المهارة، (5) الانتقاد، (6) التركيز الاستثنائيّ، وربما (9) التشبع العاطفيّ.

وعلى الرغم من ذلك، قد يقاوم العديد من الناس فكرة أنَّ مثل هذه المباريات البطوليَّة في مجملها أعمالٌ أو عروضٌ فَنِّيَّةٌ (لا ينكر ذلك المهارة الفَنِّيَّة لبعض اللاعبين الموهوبين أو حركاتهم الفرديَّة). يتمثل السبب في مقاومة تسمية مثل تلك الألعاب أعمالًا فَنِّيَّة هو غياب ما ينبغي اعتباره واحدًا من أهم العناصر على القائمة: (12) الخبرة الخياليَّة. بالنسبة للمشجع الرياضيّ العادي الذي يشجع الفريق المُضيف، «والذي يفوز بالفعل بالمباراة»، ليس في الخيال، ولكنْ في الواقع، هي القضيَّة الحاسمة. وبالنسبة أيضًا للمشجع، تُمثل النتيجة المسألة القاطعة المُولِّدة للاهتمام. فالفوز والخسارة هما المصدر الرئيس للعاطفة، واللَّذان لا «يعبر» عنهما في الأعمال الفَنِّيَّة، ولكن بدلًا من ذلك تُحرَّض في الحشود بالنتيجة الرياضيَّة في العالم الواقعيّ. فإذا كان المشجعون الرياضيون مُحبِين

صادقين للجمال، كما يخبرني تأملي، فإنهم لن يهتموا البتة أو قل قليلًا بالأهداف والنتائج، ولكنهم سيستمتعون فقط بالألعاب من حيثُ الأسلوب والسلوك المقتصد في اللعب، والمهارة والبراعة، وتعبيريَّة الحركة.

هناك أيضًا السؤال حول كيفيَّة انخراط الفرق في مباراة كرة قدم مع بعضها البعض. يعتبر استعراض هارلم غلوبتروترز في كرة السلة حدثًا فَنِيًّا خالصًا، وذلك لأنَّ كلا الجانبين في المباراة يتعاونان بالفعل لتسلية جمهورهم. وفي هذا الصدد، فإنهم سيتصرفون مثل فرقة جاز أو فريق يعمل معًا لإنتاج فيلم في استُودِيو: حيث تتم أفعالهم من أجل الجمهور، وليس ببساطة للفوز باللعبة، والتي تضع فرق كرة القدم في المباريات البطوليَّة حرفيًّا عند أغراضٍ متناقضةٍ.

إنَّ مباراةً بطوليَّة ليست بالضرورة (أو ليست كافية، بأي طريقة كانت) «عرضًا» كانطيًا، حدثًا خياليًّا، يقدم للتأمل الخيالي، ولكنه بدلًا من ذلك حدثٌ حقيقيٌّ، أشبه باقتراعٍ أو معركةٍ. إنَّ الحقيقة بامتلاك كرة القدم ونظيرتها الأمريكيَّة الكثيرَ من القواسم المُشتركة مع الفَنِّ المقبول ومع ذلك فليسا مثالًا له، هو شيءٌ قد تساعدنا قائمة مجموعة المعايير في فهمه. بل تترك أيضًا الباب مفتوحًا لإمكانيَّة المناقشة فيما يتعلق بالقائمة من القرَّاء الذين لا يتفقون مع هذا الادعاء. وتمثل إمكانيَّة الحصول على مناقشةٍ وتحليلٍ مثمرٍ لمثل هذه الحالات ميزةً لقائمتي.

أصبحت أفكارٌ وأشياءٌ مثل «الجذر التربيعيّ» أو «نيوترون»

مُدركةً بالتزامن مع صعود النظريات التي منحتهم مكانًا في الفهم. وُلدت الفنون، بطرق وعرة ودقيقة، وتم الاستمتاع بها قبل فترة طويلة من أنْ تُصبح موضوعًا للتأملات النظريَّة. فهي ليست نواتجَ تقنيَّة تحتاج تحليلات الخبراء، ولكنها عوالم خصيبةٌ، ومتناثرةٌ، ومتنوعةٌ للممارسة والخبرة البشريَّة والتي وجدت طويلًا قبل الفلاسفة والمُنظِّرين الفَنِّيين. وفي هذا المنظور، تشبه الفنون النواحي الجليلة والمبهمة، ولكنها حقيقيَّة ومتواصلةٌ من الحياة الإنسانيَّة، مثل الدين، العائلة، الصداقة، المجتمع، أو الحرب.

وعلى الرغم من القضايا المتنازع والمختلف عليها، فإنَّه يمكن في العديد من الحالات تميـيزها بسهولة عبر الثقافات وخلال التاريخ. أما بالنسبة للخوف من أنَّ تعريفًا للفَنِّ قد يقيد الخيال الإبداعي للغاية الذي نلحظه ونشجعه في الفنون، وذلك منطقيًا بقدر القلق من أنَّ تعريفًا لمفردة «كتاب» سوف يأخذنا لأسفل منحدرٍ زلقٍ باتجاه فرض الرقابة على الأدب، أو أنَّ تعريفًا «للغة» سوف يقيد ما أريد قوله. تظل الفُنون ما هي عليه، وستبقى كذلك. وما نظريَّة الجمال إلَّا مجرد خادمتهم. إنها هي من يجب أن تتقن لحنها.

***

الفصل الرابع

ولكنهم، لا يمتلكون مَفهومنا عن الفَنّ

1

إن لم يكن الفَنُّ مفهومًا تقنيًا محصورًا بثقافتنا، بل ظاهرةً طبيعيَّة عالميَّة-على شاكلة اللُّغة وصنع الأدوات وأنظمة القرابة- إذن، سنتوقع رؤية الشواهد على ذلك في أعمال الأنثروبولوجيين في القرن الماضي. وبالفعل، كان هناك الكثيرُ من الدراسات الاثنوجرافيَّة القيِّمة عن الفَنِّ القبليّ أو ما يعرف بالفَنِّ «البدائيّ» (البعيد، في العادة، عن الخبرة التقنيَّة البدائيَّة والمهارة التعبيريَّة). حيث درس باحثون من مثل الأنثروبولوجي البريطاني، الفردكورت هادن، التقاليد الماوريَّة (Maori)[1] في القرن التاسع عشر، ووثق اثنوجرافيو مكتب الشؤون الهنديَّة، بدقةٍ متناهية، فنون السكان الأصليين في أمريكا. وكذلك، وعلى الرغم من الخدمات الكبيرة

(١) السكان الأصليون في نيوزلندا. المترجم

التي قدمها «اكتشاف» الفَنّ الأفريقي قبل قرن تقريبًا على يد بيكاسو ومنظِّر الفَنّ روجر فراي، إلا أنَه لم يكن الأول من نوعه، إذ سبقه مجموعة من الأعمال التي واصل سلفًا أكاديميون معتبرون تقديمها من أمثال الأنثروبولوجي فرانز بواس، في جامعة كولومبيا، وتلميذه روث بونزل، في عشرينيات القرن العشرين، ومؤرخو الفَنّ من مثل روبرت جولدووتر المختص بالفَنّ الأفريقي. لقد أعدَّ هؤلاء وغيرهم سِجِلًا دائمًا بالإنجازات الجماليَّة للمجتمعات القبليَّة - الأمِيَّة - الصغيرة.

مع ذلك، أضحى الاهتمام الذي حظي به الفَنُّ القبليُّ بين الأنثروبولوجيين أقل إقناعًا في العديد من جوانبه في مرحلة ما بعد الحرب العالميَّة الثانية. إذ تحولت «النسبيَّة الثقافيَّة» لتقليدٍ مهيمنٍ في الأنثروبولوجيا الأكاديميَّة؛ مصحوبًا بالتردد في الحكم على المجتمعات القبليَّة أو وصفها بأساليب توحي باستخدام قيم أو ثقافات غربيَّة. بينما مضى الأنثروبولوجيّ، موريس بلوخ، خطوة أبعد في نقده الذي وصل حد اتهام زملائه «بسوء السُلوك المهنيّ» حتى جعلهم يحاولون في النصف الثاني من القرن العشرين «المبالغة في تأكيد غرائبيَّة الثقافات الأخرى». وقد أصاب هذا النزوع نحو الغرائبيَّة، المقاربات الأنثروبولوجيَّة للفَنّ تحديدًا، حيث استُخدِمت حالات موصوفة وصفًا مُضلِّلًا أو مُلتبسًا مُستقاة من جوانب مجالات الحياة الغامضة والمُبهمة- إذ، يتوارى الفَنُّ تدريجيا في طيات الطقس والدين أو الاشتغالات العمليَّة- لتعزيز

فكـرة: «ولكن، ليس لديهم مَفهومنا عن الفَنّ».

لقد كان الرأي في الأنثروبولوجيا للنصف الثاني من القرن العشرين يميلُ نحو إنكار الطبيعة النفسيَّة البشريَّة الأخرى التي قد تشيدها الظروف الثقافيَّة المحليَّة وكان ذلك مصحوبًا بتردُّدٍ ما برح يزداد وضوحًا لمناقشة ـ أو نشر ـ المقارنات بين قيم الشعوب في المجتمعات الصناعيَّة الحديثة وقيم سكان المجتمعات القبليَّة. ولم يعرِف الكثير من منظِّري الفَنّ والمؤرخين ـ وأنَّى لَهُمْ ذلك ـ أبعد من ذلك، إذ اشتروا فاتورة السلع الأنثروبولوجيَّة، واستنكروا البحث عن الحقائق الكليَّة الفَنِّيَّة، أو في أفضل الفروض، بقوا لا-أدريين متجنبين الحديث عن الموضوع. ومع ذلك، لا يمكن حتى للاثنوجرافيا المتحيزة إنكار السمات الجوهريَّة للفَنّ بوصفه ظاهرةً عالميَّة عابرة للثقافات. ولا يصعب في الواقع، رؤية التمثيلات والتناظرات في عالم الفنون، بل لا تترك الأدبيات الأنثروبولوجيَّة مجالًا للشك، بأن الثقافات جميعًا تنطوي على شكلٍ ما من المعاني التي ينسبها الغرب إلى هذه المفـردة.

***

2

لنأخذ في الاعتبار مناظرةً حيويَّةً منشورةً وقائعها قد جرت في جامعة مانشستر في 1993 عن فكرة «الجماليات بوصفها فئةً- عبر- ثقافيَّة». إذ وقفت إحدى المتحدثات، الأنثروبولوجيَّة جوانا أوفرنغ، ضد هذه الفكرة لأن «فئة الجماليات لا تقتصر على المرحلة الحداثيَّة»، حيث إنها «تصف وعيا خاصًّا بالفَنِّ». ثم، ادَّعت بأن: «الجمال، هو مفهوم برجوازي ونخبوي بالمعنى الأكثر حرفيَّة وتاريخيَّة، نشأ وترعرع في عصر التنوير العقلاني». وعلى نحو مستفيض، ختمت رأيها بإشارتها إلى أن النشاط الفَنِّيَّ « يتميز تميـزًا واضحًا عن أي نشاط يوميّ، أو تكنولوجيّ، أو إنتاجيّ».

استندت حجة أوفرنغ على الجمع بين فكرة الفَنِّ، بصورتها العامة، والتنويعات الكثيرة التي تكتسبها في الثقافات المحليَّة. قبل إيمانويل كانط بفترةٍ طويلةٍ، كانت مسألة الاستقلال الفَنِّي، مثار جدلٍ ونقاشٍ بين اليونانيين الذين كانت بعض أعمالهم الموسيقيَّة والدراميَّة والتشكيليَّة بعيدةً عن المحتوى الاجتماعي أو الأيديولوجي بقدرٍ مماثل لابتعـاد أكثريَّة الأعمال الموسيقيَّة والدراميَّة والتشكيليَّة الحديثة. فهل يمكن أن نأخذ على محمل الجد فكرة أن الاهتمامات الفَنِّيَّة للأوربيين كانت دائمًا تقتصر على فئةٍ خاصةٍ وصغيرةٍ من

الأعمال الفخمة التي لم تهتم بها اهتمامًا متجردًا ومنتشيا سوى نخبةٍ موسرةٍ متميزةٍ (أعمال مثل الرسم والنحت التي لم تكن مشاهدتها متاحةً إلا في القصور، والموجودة غالبًا اليوم في متاحف الفنون الجميلة)؟ يتصور معظمنا أن الفَنَّ والتجربة الجماليَّة بوصفهما فئة عامة تشتمل على الفُنون الجماهيريَّة (الأشكال الفَنِيَّة الشعبيَّة مثل المأساة، والروايات الفيكتوريَّة، أو العروض التلفازيَّة المسائيَّة)، والتعبيرات التاريخيَّة عن المعتقدات الدينيَّة أو السياسيَّة، وتاريخ الموسيقى، والرقص، والتنوع المذهل في تصميم الأثاث والعمارة. إلا أن الفَنَّ، في الحقيـقة، وبدلًا من تمثيله لطبقة صغيرة وحصريَّة وفئويَّة في المخيلة الأوروبيَّة التي تعود به إلى اليونانيين، يكشفُ عن نطاقٍ هائلٍ ومُهملٍ من الأنشطة والمنتجات الإبداعيَّة.

يمكنني الكتابة عن الفَنِّ على هذا النحو، وأتوقع أن يكون كلامي مفهومًا لا لقرائي فحسب، إذ راجعت القاموس لتحديد معنى «الفَنِّ» لأننا نشترك في فهمٍ أكثر غموضًا وما قبل تنظيري بعامة لما نعنيه بهذه المفردة؟ وعلى الرغم من حضور عددٍ من الحالات المُعقدة، من كهوف لاسكو في فرنسا، إلى صناديق بريلو لأندي وارهول إلى التوسيم المُدهش لقطعان الماشية الذي يقوم به مربو القطعان في جماعة الدنكا في جنوب السودان، هناك ما يكفي من الأمثلة القاطعة لتغذية الحديث عن الفَنِّ ومنحه نقطة انطلاق مفهومة ومعقولة. وبهذا الصدد، يكون حديث الفَنِّ مشابهًا لحديث العلوم مثل الفيـزياء أو الطِّب، والتـي طوَّرت، بوصفها نظامًا معرفيَّة،

نظريات وضعت بشق الأنفس لتغطية ظواهر بعيدة عن المجابهات اليوميَّة المألوفة مع الأشياء الطبيعيَّة، والحديث اليومي، أو المواقف المصدعة، ومع ذلك، فإنها تبدأ وتنطلق من تجارب مشتركة مثل هذه. كان هناك، مثلًا، وعيّ بشريٌّ بالصحة الجيدة والرفاهيَّة البدنيَّة، ومعهما معرفة متضادة بالسيقان المكسورة والموت قبل مدةٍ طويلةٍ من ظهور نظريَّة جرثوميَّة المرض ، واختبار الدواء الوهمي مزدوج التعمية، أو أي مسائل أخرى تتعلق بالصحة. هناك علاجات طبيَّة فعالة سريريًا، لكنها لم تفلح قط حتى في عشرة آلاف عام، في القضاء على التمييز التقليديِّ بين الصحة الجيدة المعافاة والشعور بالغثيان أو النزف حتى الموت.

وبالتالي، ستعود بنا طبيعانيَّة الفَنِّ إلى ذلك التصور العام عن التجربة اليوميَّة، التي تشتمل على التجربة عبر الثقافيَّة والتاريخيَّة. وفي توكيدٍ فارقٍ لهذا الادعاء، يبدو مُدهشًا أنه حتى الكُتَّاب الذين سيرفضون رؤانا الحدسيَّة بسبب تأثرها بالأيديولوجيا البرجوازيَّة أو المركزيَّة العرقيَّة، ممن يفضلون تقديم تعاريف تخدم أغراضهم النظريَّة الخاصة، هم أنفسهم يعتمدون الرؤى الحدسيَّة التي ينكرونها. وعليه، فقد اختُزلت فكرة أوفرنغ، التي شددت فيها على «المخاطر الخفيَّة» في اعتماد الأنثروبولوجيين على مفاهيم الجماليات الغربيَّة في «فهمهم وترجمتهم لأفكار الجماعات الأخرى بشأن ما هو جميل» إلى محض تناقض وتنافر. لا يمكن لأوفرنغ المضي بكلا الاتجاهين: إنكار أن الجماليات هي فئة عبر ثقافيَّة من جهةٍ،

والتأكيد أن «الجماعات الأخرى» لديها أيضًا «أفكارٌ عن الجمال» قد لا نُحسن فهمها.

ناقشت أوفرنغ جانبًا مُحددًا من عملها الميداني وسط جماعة البايروا (Piaroa) في الأمازون، وكررت القول في أكثر من شكلٍ وموقعٍ مُبينةً: «تعذر فصل فكرة الجمال عند [هذه] الجماعة عن الاستخدام الإنتاجي.......فالأشياء الجميلة هي ما يمكن للناس استخدامه...والتجميل والتزيين هو قوة تمكين..... وما الجمال والفَنُّ...إلا جوانب من الشيء ذاته»، وخلصت إلى أن هذه العوامل التي تؤلف معنى الجمال عند أفراد هذه الجماعة هي ما تجعله ـ أي هذا المعنى- «قريبًا من حساسيتنا الجماليَّة». لذا، يبدو واضحًا أن معنى الجمال عند جماعة بايروا قد يكون في اختلافه عن معنى الجمال عندنا بقدر اختلاف معنى الجمال عند الفكيتوريين عن نظيره عند سلالة سونغ الصينيَّة (960-1279 م). لكن كيف يتسنى لأفراد هذه الجماعة أن يحكموا على جمال الشيء من وجهة نظرهم، بالطبع. وإن لم يكن الشيء جميلًا، إذن على أوفرنغ أن تتجنب وصفه «بالجميل» أساسًا. وبالعكس، إن كان الشيء جميلًا، إذن، سيتعين عليها تمثيل الجماليات كفئة عبر ثقافيَّة تعتمد عليها، مع الاختلاف في ميولها النظريَّة.

***

3

قدمت الأنثروبولوجيَّة لن م. هارت ادعاءات مماثلة، إذ كتبت عن رسومات كبيرة مُزيَّنة بموضوعات أسطوريَّة، تُعرف برسومات جوينتي (Jyonti)، والتي ضمت وصفًا للفَنَّانات في بيئات عملهن، ثم تنتقل إلى وصف واحدة من اللوحات في غرفة معيشة في أمريكا الشماليَّة، ثم تتوجه من هناك إلى معرضٍ حمل عنوان «سحرة الأرض» (Magiciens de la terre)، والذي يضم واحدًا من هذه الأعمال في مركز بومبيدو في باريس في 1989. وعلى الرغم من حقيقة ما تتصف به رسومات جوينتي من مباشريَّة وتقديمها لرسمات مُنمنمة زاهية الألوان للموضوعات الميثولوجيَّة الهندوسيَّة (من أمثال غانيش ولاكشمي وفيشنو والشمس والقمر وطيور الحب... وما إلى ذلك) تُصر هارت على استخدام مفردة «مُنتِج» بدلًا من «فَنَّان» وكذلك «صورة بصريَّة» بدلًا من «فَنّ» عند حديثها عن هذا العمل (هذا إن كان «عملًا» في الأصل). ثم بيَّنَت هارت أنها عازمة على تجنب «اللُّغة الاصطلاحيَّة الغربيَّة غير المناسبة»، في حديثها عن هذا العمل. وإلا، فإنها تتصور أن الغربيين قد يواجهون مشكلةً في تقدير أن «الصور والأنماط [المتضمنة في هذه اللوحات] مبنيَّة على الدين، والطقس، والموضوعات الأسطوريَّة. وتستمد

معناها ـ وقوتها من السياقات الدينيَّة المُنتجة والمُستثمِرة لها». إن المبادئ الجماليَّة المحليَّة الأصليَّة لهذه الصور البصريَّة «تختلف عن الجماليات الغربيَّة المعياريَّة». ويعتقد أن براعة وفخامة الأعمال من المنظور المحلي، بحسب ما ذكرته هارت، «تكمن، في قرب الرمز المحوري وتماثله التقريبي مع صورةٍ مثاليَّة، مع اهتمام خاص بالأسلوب، والتقنيَّة، والمواد المُستخدمة. ومن الضروري تقديم الرموز المُستخدمة بأسلوبٍ مناسبٍ، وتجنب محاولة تحسين شكلها، مع ضرورة العناية بتقديم اللوحة الجداريَّة بأقصى درجات الجمال والمتعة». وبالتالي، ضمان أن تكون «مختلفة تمامًا عن الأعمال الجماليَّة الغربيَّة المعتمدة».

إن ادعاء هارت أن رسومات جوينتي لا يمكن فهمها بالاستعانة بمفاهيم الفَنِّ الغربي هو إما ادعاء مبتذل أو خاطئ. فإن كانت تقصد أن اللوحة الغربيَّة لا تستثمر تقليديًّا عناصر من الميثولوجيا الهندوسيَّة، وأنها لا تُرسم على جدران طينيَّة بيضاء على يد هنود، طلقاء اللسان، بوصفها جزءًا من احتفالات الزواج، عندها يجوز القول إنَّ رسومات جوينتي تقع ضمن الفئات الغربيَّة. غير أن ذلك لن يساعد هارت بشيءٍ. فهي تُفضل إقناعنا أن رسومات جوينتي لا تُمثل فَنًّا في أصلها، بل إنها حاولت في وقتٍ ما التشديد على الاختلاف الثقافي بين منتجي هذه اللوحات والفَنَّانين الأوروبيين، قائلةً:

إنَّ الفَنَّان الغربي الذي يرسم لوحة ويعدُّها (هذا ما يأمله منتجها)

كي تُعلق على أحد جدران المعرض الفَنِّي أو ربما على جدار متحفٍ عظيمٍ يعي تمامًا أنه «فَنَّان» يعرض شيئًا مُميزًا ومنفصلًا عن الحياة اليوميَّة. وهذه المنتجات الفَنيَّة تُطالب قائلةً: «انظر لي، أنا فَنٌّ». وخلافًا لهذا الفَنَّان، فإن منتجة اللوحات الطقوسيَّة في القريَة الهندوسيَّة لا تحوز وعيا خاصًا مثل هذا. إنها تنتج لوحةً أو صورةً تستمد معناها من الدور الذي تؤديه في الحياة؛ إنها لا تُمثل شيئًا مُصطنعًا معروضًا.

وبصرف النظر عن كفاية هذا الحديث بوصفه وصفًا عامًا للفَنِّ الغربي، من الواضح أن هارت هنا تقارن بين نوعين مختلفين تمامًا من الفعاليات الفَنِيَّة. إذ نحن أمام صورة أو لوحة لفَنَّان غربي طموح يعمل في داخل سوق محترف من الوكلاء والمختصين بالمعارض الفَنِيَّة والأموال والمتاحف. وإزاء هذه الصورة المألوفة، تحدثنا هارت عن النساء الهنديات البسيطات اللاتي يزيِّنَّ حيطانَ منازلهِنَّ رسوماتٌ دينيَّةٌ تقليديَّةٌ كإسهام منهنَّ في تجميل حفل الزفاف وجعله مناسبةً خاصةً. في وصف هارت المؤثر عاطفيًا، تُصمم «امرأة، أمٌ بمحبةٍ وإبداعٍ لوحات جميلة متدفقة المشاعر ومبشرة ومهمة لأطفالها كي تُساعدهم، وتدعمهم، وتُمكِّنهم من تحقيق النجاح والشعور بالسعادة في المرحلة القادمة من حياتهم». هذا تناقض خالٍ من المعنى. إذ يكتظ تاريخ الغرب بعدد لا يحصى من الأمهات أو الحموات المحتملات اللاتي عملنَ في التطريز والخياطة والحياكة وقد «قدَّمن» أعمالًا جميلةً في حفلات زفاف أبنائهن، إما كجزء

من جهاز العروس، أو كأدوات للزينة بحفلة الزفاف مثل قوالب الكيك المُزينة والملونة. النساء الأوروبيات وأيضًا الهنديات قادرات على أن يصنعن هذه الأشياء الجميلة-المُبهرجة- بالقدر نفسه من الشغف والمحبة. تؤلف الأقمشة وفُنون النسيج الجزء الأكبر من هذه الأشياء، ولكنها قد تشتمل أيضًا على قطع الخزف المُزخرفة وعددٍ من الأدوات المنزليَّة والأثاث مثل الشموع. وقد تُحيل بعض هذه الأشياء على أفكار دينيَّة تخص الحماية وطرد العين. لمَ أخفقت هارت في الحديث عن تقاليد المهر الغربيَّة أو جهاز العروس التي يمكن مقارنتها برسومات جوينتي في أوتار براديش الغربيَّة في الهند؟

إن هارت مُدانة، في ضوء ما ورد في كتابها، بالمركزيَّة العرقيَّة ذاتها التي اتهمت الآخرين، بتعجلٍ ولامبالاة، بارتكابها. درست هارت أحد أنواع الفَنِّ الشعبي في الثقافة، وبعد إدراكها أنه رسم من نوعٍ ما، طفقت تبحث في داخل الثقافة الغربيَّة لتكتشف مثالًا مُناظرًا. لكنك إن أردت تقديم مقارنة مع لوحة جوينتي، فمن السخف والعبث أن تستعين بلوحة للفَنَّان مارك روثكو في معرض في نيويورك ومقارنتها بلوحات تعبر عن التقاليد المحليَّة مثل مهر العروس. تذمرت هارت، في مواضع أخرى في مقالتها، من نزوع الغرب نحو تخصيص قيمة أكبر لتقاليد الفَنِّ الرفيع منه للتقاليد الفَنِّيَّة بعامة. وفي الواقع، إن هذا تحديدًا هو ما كانت هارت تفعله طوال الوقت؛ إذ جعل إعجابها وتأثرها بهذه الأشكال الهنديَّة التي

عدَّتها لوحات فنيَّة، تُخفق في الاعتراف بالتقاليد الحِرفيَّة عند النساء المقترنة بإعداد جهاز العروس واحتفالات الزواج في ثقافتها المحليَّة. فعلى شاكلة النساء الهنديات، تُظهر النساء الأمريكيات مهارةً هائلة وجادة وأيضًا قدرةً على تقديم الأحكام الجماليَّة.

***

4

سأنتقل الآن إلى المختصة بالفنون الأفريقيَّة سوزان م. فوغل، والتي تعكس كتاباتها عن الفنون القبليَّة براعةً وثقافةً فكريَّة رفيعةً لا نظير لها بين من سبقها في هذا المجال. إذ يقدم كتابها المعنون (باوليه: فَنٌّ أفريقيٌّ وعيون غربيَّة) تحليلًا يعكس رؤية معبرة عن وجهة نظر أفراد هذه الجماعة. إذ تذكر: «إن استمتاعي وشعوري باللذة لمشاهدة أشياءَ من الثقافة الماديَّة الباوليَّة، بوصفها أعمالًا فَنِيَّة من وجهة نظر غربيَّة، كان هو المصدر الذي ألهمني لتأليف هذا الكتاب. ليس هذا فحسب، إذ يرمي الكتاب أيضًا لاستكشاف ما الذي تعنيه الأعمال الفَنيَّة في تفكير أفراد الجماعة وفي حياتهم». وتضيف، أن أفراد الجماعة الذين «يصنعون هذه الأشياء ويستخدمونها يفكرون بها بوصفها (فَنًّا)، وقد يساوون حتى بين المنحوتات الأكثر رقيًّا وتلك الأشياء المُبتذلة العاديَّة المفتقرة للأهميَّة البصريَّة، والتي تؤدي الوظيفة ذاتها وتحوز المعنى نفسه......إن (الفَنَّ) بالمعنى الذي نفهمه غير موجود في قرى هذه الجماعة. فهو، وفق رؤيتنا، يشير للديكورات والزخارف المنزليَّة الحديثة أكثر منه إلى المنحوتات التقليديَّة الشهيرة التي ما تزال تُصنع وتُستخدم في قرى لا تزال تستدعي مصطلح (الفَنِّ الأفريقي)»

دعمت فوغل وجهة النظر هذه بالملحوظات الآتية: أولًا، يدمج ويساوي أفراد جماعة باوليه (أ) الأرواح والقوة الخفيَّة، (ب) والمقتنيات الماديَّة العاديَّة التي قد يستخدمونها للسكن، مثل قطعةٍ من الطين، (ت) والمنحوتات الرفيعة التي قد يقيمون فيها كذلك. ثانيا، ينسِبُ أفراد الجماعة قوى عظمى لأعمالهم الفَنِيَّة؛ تحيلها الثقافة الغربيَّة أساسًا لميدان الخرافات...وتؤلف قوى الحياة والموت الهائلة جوانب جوهريَّة من المنحوتات التي نُعجب بها في المتاحف، في حين أنهم لا يتعاملون مع هذه المنحوتات ولا يفكرون بها بمعزلٍ عن هذه القوى. ثالثًا، الكثير من الأعمال الفَنِيَّة الأكثر أهميَّة، هي غير مُعدة لتُلف بقطع القماش، وتعرض بعرض غير منتظم. وهذا يشكل مخالفةً واضحةً للإحساس الغربي بالجوانب الجماليَّة التي تستلزم «النظر المُكثف والمُهيب» من جمهور واسع. وفعل النظر بذاته، بالنسبة لأفراد الجماعة، هو فعل متميز ومحفوف بالمخاطر، تمامًا مثلما أن فعل المناظرة الذي يؤديه امرؤ غير مؤهل (خطأ) لعمل نحتي قد يكون مشؤومًا.

يكشف هذا عن مكانة خاصة يشغلها النظر عند أفراد جماعة باوليه، حيث يعد فعل «مشاهدة شيء ما أكثر أهميَّة، على الأرجح، وأكثر خطورةً وقدرةً على التلويث من اللمس أو الطعام». (وعليه، تقول فوغل، إنَّ المرأة التي تُشاهد سهوًا قناعًا لامرئٍ مهيبٍ قد تنسحب من الحدث، بينما المرأة الكفيفة التي تلمس القناع بيديها ولا تدرك ماهيته، فلن تشعر بالضرورة بالتهديد؛ وقد يجد الرجال

في رؤية أعضاء المرأة التناسلئة أمرًا مُهلكًا).

هل تدعمُ هذه الاعتبارات الرأي القائل إنَّ فكرة باوليه عن الفَنِّ تختلف عن فكرة الغربيين؛ وإنَّ «الفَنَّ» بالمعنى الذي نفهمه لا يوجد في قرى الجماعة؟ الإجابة هي «كلا»، كما تُبين فوغل في حديثها اللاحق. إذ وصفت الأقنعة والمنحوتات مُبينةً تضمنها أهميَّة روحيَّة وشخصيَّة عميقة لأفراد الجماعة، وذلك لأنها تعبيرات عن ملامح وصور شخصيَّة، وما يعرف بالأزواج الروحيَّة. تبدو المعاني السحريَّة أو الشخصيَّة بين هذه القطع والمنحوتات، أكثر حضورًا في أذهان مالكيها من الخصائص الحسيَّة أو التقنيَّة المُجردة. تولَّى بعض النقَّاشين والحفَّارين المهرة صنع بعض من هذه القطع، وقد شارك فَنَّانون أكْفَاءُ في صنع قطع أخرى، غير أن ذلك ليس له تأثير كبير في تحديد أهميَّة العمل لمالكه.

إن هذه التمايزات، ومسألة تضمن النوع الفَنِّي في عالم روحي، ليست ظاهرة فريدة تخص جماعة باوليه وحدها. إذ يرجح أن العديد من المسيحيين الذين شكلت الرسومات الجداريَّة للفَنَّان الايطالي جوتو دي بوندوني في مدينة بادوا مصدر إلهام لهم، وقد تأثروا بالقدر نفسه برسومات جداريَّة مماثلة لا توازي المستوى العالي من البراعة الفَنِيَّة الذي يتمتع به بونـدوني؛ وبقولٍ مختلفٍ، قد لا يظهر الجمهور الأصلي عمومًا اهتمامًا كبيرًا بالقيم الفَنِيَّة المقارنة لهذه الرسومات، ويحتمل أن تقتصر استجابته على السرديات الدينيَّة المتضمنة فيها فحسب. إنَّ إدراكنا المتأخر كثيرًا لأهميَّة الفَنَّان الإيطالي لجمهوره

الأصلي، يتطلب معرفةً بالموقع الذي يشغله عمله في ما يتصل بالفكر الديني. مع ذلك، لا يجب الخلط بين الدين والفَنِّ رغم التداخل التقليدي بينهما. لا يوجد هناك ما يمنع مؤرخ الفَنِّ من مناقشة هذه الجوانب المتمثلة في التقنيَّة والبراعة الشكليَّة وأنماط التمثيل في أعمال بوندوني التي تؤلف مجتمعةً تاريخًا للفَنِّ أكثر من التاريخ الديني أو الاجتماعي. وفي هذا الإجراء فائدة كبيرة في توضيح الخصائص الجماليَّة لمنحوتات باوليه وأقنعتهم الخاصة ببوندوني. إن مكانة هذه الأعمال الفَنِّيَّة، في الثقافتين كلتيهما، ليست مهددةً بخطر النظر إليها بوصفها أشياءَ دينيَّة بين جمهورها الأصلي- بوصفها شروحات إنجيليَّة، وربما محض خلفيات ملونة ومُزخرفة في الاحتفالات الدينيَّة في حالة جوتو، وكمواد روحيَّة قويَّة في حالة باوليه. أفراد جماعة باوليه غرائبيون في أكثر من جانبٍ، غير أن ذلك لا يعني أن فَنَّهم لا ينطوي على تمثيلات واضحة في تقاليدنا.

تعقبت فوغل نوعًا آخر من الاندفاع والتحفز الغرائبيين في مناقشتها للدميتين التوأمين عند جماعة يوربا في أفريقيا الغربيَّة التي يرى أفرادها أنَّ التوأمين هما آلهة قُصر، وهناك نوع من النقش على الخشب تكريمًا للتوائم المتوفاة، الذين تُقيم أرواحهم في الديانة الأرواحيَّة التقليديَّة في المنحوتات المعروفة باسم إبيجي (ibeji). غير أن هذا التقليد ما برح يتلاشى، وفقًا لفوغل، لا سيما في أوساط العائلات المُسلمة والمسيحيَّة. إذ حلت منحوتات وتماثيل حجريَّة

رخيصة الثمن وبسيطة الشكل بنقوش قليلة البروز، وأحيانًا دُمى بلاستيكيَّة تايوانيَّة أرخص ثمنًا بملامح أوروبيَّة محل المنحوتات والرسومات الأقدم التي صُنِعت بمهارة وعناية فائقتين. (حتى في الآونة الأخيرة، شهدنا غيابًا كليًّا للتماثيل الشائعة في عبادة التوأم، إذ حلت الصور محلها، حيث الطبع المزدوج لصورة التوأم الناجي يرمز في العادة إلى الشقيق / القريب المتوفي). دُهشت كل من فوغل، ومن بعدها الفيلسوف الجنوب أفريقي ديفيد نوفتز، إيما دهشة بالخفة والسرعة التي أبداها أفراد جماعة اليوربا في التعبير عن رغبتهم باستبدال الدمى البلاستيكيَّة بالمنحوتات الخشبيَّة التقليديَّة، فهذه الدُّمى، في تصورها، لا تعدو كونها: «مجموعة من المواد المستوردة التي تحل محل الأعمال المحليَّة التقليديَّة». وقد توصل نوفتز لاستنتاج أكثر راديكاليَّة، إذ صرح: «تبعًا لذلك، يتعذر قطعًا التعامل مع منحوتات وتماثيل إبيجي بوصفها أعمالًا فَنِيَّة في ثقافتنا لأنها تُستبدل بسهولةٍ ويسرٍ بدمى مُنتجة بالجملة». ولذا، نستند في تثمينها وتقييمها «لا إلى أصالتها، ولا جمالها، ولا أبعادها ونسبها؛ ولكن أساسًا إلى كونها أدوات ومشغولات حرفيَّة تحمل طابعًا دينيًّا نسبيًّا يسمح باستمرار التأثير الصحي والنافع للتوأم المتوفى في حياة الوالدين». وأضاف نوفتز قائلًا إنَّ منحوتات إبيجي وتماثيلها: «تشغل حيزًا اجتماعيًّا في مجتمع يوربا يختلف عن الحيز الاجتماعي الذي تشغله الأعمال الفَنِيَّة في مجتمعنا».

إن تركنا الدُمى البلاستيكيَّة جانبًا لفترة من الوقت، فسنلحظ

خلوَّ هذه القصة من أي ملامح تُبرر الادعاء أن منحوتات إبيجي التقليديَّة أو الأحدث عهدًا ليست فنًّا ـ بحسب فهمنا أو أي فهم آخر. وعند تذكر المعايير الخاصة بالفَنِّ في الفصل الثالث، يمكننا القول إنَّ المنحوتات الأقدم زمنيًّا هي: (أ) مواد مصنوعة بمهارةٍ، (ب) منتجة بأسلوبٍ خاص قابل للتمييز أكثر منه عامًا، كاشفةً بذلك عن هالةٍ فيها الكثير من الخصوصيَّة. كما أنها تُمثل كذلك (ت) مواد متخيلةً؛ أي إنها ترمز للموتى، ومسكونة بالأرواح، لكنها لا تحل محلها عمليًّا. وعند اعتبارها مجتمعةً، فإن هذه الخصائص تُعدُّ مبرِّرًا كافيا لوصف منحوتات إبيجي «أعمالًا فَنِيَّة».

هذه الخصائص ذاتها تُعد بمنزلة انتقاد لاستسهال فوغل لمسألة التبني الحديث للحُلي التايوانيَّة بوصفها تحديثًا خلَّاقًا لتقليدٍ قديم. وهناك على الأرجح العديد من الأسباب التي استدعت قبول دُمى إبيجي البلاستيكيَّة. إذ يمثل تغلغل العقيدة المسيحيَّة في حياة جماعة يوربا، قطعًا، أحد الأسباب الأساسيَّة. هناك بلا أدنى شك، أمهات يمنعهن سوء حالتهن الاقتصاديَّة من الحصول على منحوتات وتماثيل حقيقيَّة غير مُقلدة، وهناك أمهات غير مهتمات، ببساطة، بتماثيل إبيجي بوصفها أحد أنواع الفنون اليوربيَّة المميزة (وهن، بذلك، يظهرن، مصادفةً في هذه الحالة، أن تعزيز هويَّة جماعة يوربا الفَنِيَّة لا يعني شيئًا لهن). وقد تتمتع الدُمى البلاستيكيَّة بجاذبيَّة متجددةٍ. وإضافةً إلى ذلك، هناك في الإجمال أفراد في الثقافات جميعًا لا يلقون بالًا بالشكل المحلي، أو يفقدون اهتمامهم به لمدةٍ

طويلةٍ تكفي لتلاشيه وأفول نجمه، أو أنهم لا يهتمون كثيرًا بتحديد هل يمثل هذا الشكل فَنًّا أو لا؟ وعلى شاكلة استبدال خزفيات جماعة باوليه وبويبلو الأصليَّة بأواني قصديرٍ رخيصةٍ (وعمليَّة أكثر) في الجنوب الغربي الأمريكي في القرن التاسع عشر، فإن غزو الدُمى البلاستيكيَّة لطقس عبادة إبيجي عند جماعة يوربا لا يمثل ابتكارًا جديدًا في تراث فَنِّي، بل بالأحرى موتًا.

كانت فوغل، في الجزء الأكبر من نقاشها، تحاول تغريب فَنِّ باوليه ويوربا في أذهان قرائها الغربيين، طالبةً منهم التفكير بشأن الفرضيات المُسبقة التي يحملونها معهم عند سماعهم مفردة «فَنّ». وهذه المطالبة لتجريد العادات الثقافيَّة من التصورات المُسبقة محمودة وتستحق الثناء: فهي توسع من فهم القارئ الغربي وتقديره (وبالمناسبة فهي استراتيجيَّة قد تكون مفيدةً عند تطبيقها على تقييم جيوتو كذلك). ولكنها، في الوقت نفسه، استراتيجيَّة ربما تُعزز بداخلنا تصورًا خاطئًا يفيد أننا مخطئون، بنحوٍ يكشف عن مركزيتنا العرقيَّة، باستخدامنا مفردة «فَنّ» في وصفنا للأعمال الإبداعيَّة المقدسة عن جماعة باوليه أو يوربا. وهذا الجانب من الاستراتيجيَّة هو مثال آخر على الخطاب المُتخبط والمتغرب في الجماليات الاثنوجرافيَّة. ومع ذلك، يبدو أن فوغل ذاتها لا تؤمن بهذا الخطاب. فبعد محاولتها إثبات غرائبيَّة فَنِّ جماعة باوليه، قفلت عائدةً في خاتمة كتابها لطمأنة القراء بشأن مألوفيته: إذ ليس ثمة شيء من الأشياء التي وصفها هذا الكتاب يقتصر بالكامل

على الفَنِّ عند جماعة باوليه. في الواقع، إن أعظم فائدة ممكن الحصول عليها في دراسة فَنِيَّة مكثفة وعميقة مثل هذه قد تكمن تحديدًا في مقدار الضوء الذي يمكننا تسليطه على مكانة الفَنِّ في ثقافات أخرى بعيدة.

***

5

إلى أي حدٍ يجب على الممارسة المألوفة في ثقافتنا أن تكون مختلفةً عن ممارسة أخرى غريبة ـ دعونا نسمِّها «س» - لندعم الادعاء القائل: «إنهم يمتلكون مفهومًا عن «س» مختلفًا عن مفهومنا؟» ثمة إجابةٌ واحدةٌ بليغةٌ قدمها بجديَّة وبأسلوبٍ منهجي بحدٍ علمي، أحد الأنثروبولوجيين على الرغم من الأسلوب غير الرسميّ للتلميح إليه أو اقتراحه ضمنيًا. تتلخص هذا الإجابة في مصطلح النسبيَّة الثقافيَّة الذي يزعم أنَّ معتقدات الأفراد أو الجماعات وعاداتهم وممارساتهم الأخلاقيَّة يجب أن تُفهم ضمن السياق الثقافي الذي نشأت فيه، وعليه، يتعذر مقارنة هذه المعتقدات مقارنةً واضحةً بأسلوبٍ عبر ثقافي. يعرف هذا الرأي في الأدبيات المعنيَّة بطريحة اللاتقايس أو اللاتناسب - التي تؤكد على الفرادة الثقافيَّة ـ التي تحظى بإعجاب بعض الاثنوجرافيين ممن قد تخصصوا في دراسة المجتمعات الأخرى، مما منحهم موقعًا متميزًا؛ لأنهم وحدهم يحوزون معرفةً متطوِّرةً عن العالم المفاهيمي لقبيلتهم. ولذا، يتعذر على اللامنتمين أن يتحدُّوا، بسهولةٍ ويسرٍ، التأويلات الثقافيَّة التي قد يقدمها اثنوجرافي ضليع بلغة القبيلة المحليَّة، ولديه معرفة كبيرة بشبكة المعاني الخاصة أو النقيَّة. ولأن المفاهيم بحسب

وجهة النظر هذه غير متبادلة في ما بين الثقافات، يتبع ذلك أن ترجمة أي لغة علاوة على أي لغة شعريَّة ـ إضافة إلى المقارنة في ما بين الأشكال السياسيَّة والبنى الاجتماعيَّة، والإجراءات القضائيَّة، والطبخ، والممارسات الحربيَّة، وأيضًا وتحديدًا الأعمال الفَنِيَّة- ستكون، لهذا السبب، مستحيلة.

إلا أنَّ هذا اللاتقايس لا يعد قط، عمليًا، حقيقةً مُسلَّمًا بها في العمل الاثنوجرافي اليومي، حيث تؤلف المقارنة والاستخدام عبر الثقافي للمفاهيم ممارسة مستمرة. ومع ذلك، قد يدعي الاثنوجرافيون بين الحين والآخر، أن «قبيلة ما لا تمتلك المفهوم ذاته الذي نمتلكه» عن ممارسة أو أخرى. وفي ظني أن فكرة «المفهوم المختلف» قد مُطَّت وتجاوزت مديات الوضوح في جميع السياقات تقريبًا، ولذا، ما يزال علينا أن نراها تُستخدم استخدامًا مناسبًا في ما يتصل بالفَنِّ. في المقام الأول، إن الادعاء بأن الشكل الثقافي هو شكلٌ فريدٌ، أو أن المفهوم الذي يحظى بأهميَّة في ثقافتنا هو مفهوم عديم الجدوى أو غير مناسب في ثقافة أخرى، يتطلب من المُدَّعي أن يحيط إحاطةً كاملةً بكل مقولات الاثنوجرافيين عن الفرادة الثقافيَّة الغريبة في معناها، وأن يستعد للإجابة عن السؤال الآتي: «هل أنت واثق من امتلاكك ما يكفي من المعرفة عن ثقافتك الأم، لتقدم الادعاء عن تعذر المقارنة؟». تقع هذه المشكلة في قلب الفكرة التي تناولتها هارت، إذ أخفقت في تقديم المقارنة المناسبة في حالة لوحات جوينتي ، التي لا تُعرض في معرض فَنِّي أوروبي، بل هي

رسومات شعبيَّة دينيَّة تقليديَّة تُعرض في سياق فنون تجهيز العروس. ويقولٍ مُجملٍ، هذه إحدى جوانب القصور في أنثروبولوجيا الفَنِّ. فالأنثروبولوجي البارع في دراسة نظام القرابة قد يبقى عاجزًا عن تقدير فَنٍّ محليٍّ أصليٍّ وفهمِه.

ولكن المسألة مختلفة في حالة الأعمال الفَنِّيَّة عند جماعة باوليه التي قدمتها فوغل. فالقوى السحريَّة المتضمنة بهذه الفنون لا تجد لها تماثلًا في الممارسة الفَنِّيَّة الغربيَّة (رغم ذكرهم للتماثيل الدينيَّة الباكية أو الشافية التي تظهر بين الحين والآخر حتى اليوم في أوروبا والأمريكيتين أو في المناطق التي تنتشر فيها المسيحيَّة مثل الفلبين). ومع ذلك، لا نزال نواجه مصاعب في تقدير المهارة والخصائص الجماليَّة لمنحوتات وتماثيل القرين-الروح عند جماعة باوليه؛ مع أنَّ بوسعنا أن نفهم، والفضل في ذلك يعود لتبصرات فوغل الفَنِّيَّة، المنفعة النفسيَّة لفكرة القرين- بالنسبة لهذه الجماعة. إن الجمع بين أفكارنا العامة عن الفَنِّ وبعض من الجوانب الأخرى من الممارسة الفَنِّيَّة/السحريَّة/الدينيَّة هي بالكاد مهمة تعجيزيَّة بالنسبة للمُخيلة الفكريَّة الغربيَّة. نجحت فوغل على وجه الخصوص في رسم صورةٍ متناغمةٍ وواضحةٍ لعالم الفَنِّ والمعتقدات الباوليَّة. ولا يتطلب فهم ما جادت به توسيعًا أو تعديلًا «لمفهومنا» عن الفَنِّ، برغم القدر الكبير مما تخبرنا به عن مكانة الفَنِّ في ثقافة جماعة باوليه.

لنفترض أن قبيلةً تعتمد طريقةً واحدةً فحسب في طبخ الطعام- أي طعام- وذلك باستخدام الماء. وعليه، سيكون كل ما تعده هذه

القبيلة وتتناوله من أنواع الأطعمة إما منقوعًا أو مسلوقًا، ومن ثم، هل يجوز لنا أن نقول عندها: «إن مفهومهم عن الطبخ مختلفٌ عن مفهومنا؟». الإجابة هي «كلا». إنهم يطبخون الطعام مثلنا، ولكنهم يفعلون ذلك بتقنيات وأساليب أقل تنوعًا منا. إنَّ توفر عددٍ أكبر من التقنيات والأساليب لممارسة فعل الطبخ لا يغير في ذاته من مفهوم تلك الممارسة. فاختراع فرن الميكروويف لم يغير من ممارسة الطبخ؛ ولكنه، قدَّم أسلوبًا جديدًا لأدائه. في حين كان لأسلافنا مفهوم الطبخ ذاته، لكنهم، على العكس منا، لم يستخدموا أفران الميكروويف قط. ولنفترض أيضًا أننا اكتشفنا قبيلةً لا تُسخن الطعام قط، ولم يسمع أفرادها قط بالتسخين، وهم يمرِّرون العصا الروحانيَّة فوق الطعام قبل تناوله. فهل نحن بفعلنا ذلك نُجيز ونُصادق على تناولهم لهذا الطعام مع أنهم لا يطبخونه بعصا روحانيَّة. (يتعذر عليهم الطهو بشكلٍ رمزي: إذ يمكن للعصا أن تبدو كأنها تطبخ رمزيًا فقط في حالة معرفتهم ما المقصود بالطبخ، مع أن ذلك يعني أنهم يعرفون المفهوم سلفًا).

وبنحوٍ موازٍ، لنفترض أن مفهوم ثقافة ما عن الفَنِ يشتمل موادَ لم تنل، رغم نحتها من الخشب، الإعجابَ قطُّ، ولم ينظر لها بدهشةٍ، أو متعة أو افتتان من أي نوع، وكان يتوقع أن ينظر لها، في المجال العام أو الخاص، حتى من قبل الكائنات غير البشريَّة، على أنها آلهة. وبالمثل، فإنها لم تُتخذ موضوعًا في مقالة نقديَّة، ولم يبدِ أحدٌ إعجابه بمهارة صانعها، ولم تُمثِّل شيئًا بالمرة، ولم تُنفذ

بأسلوبٍ منتظمٍ واضحٍ، برغم اتخاذ هذه المواد كحواجز للأبواب، إلا أنها لم تحظ بأي اهتمام يتجاوز ما كان مطلوبًا لوضعها أمام الأبواب المفتوحة أو تحريكها من مواقعها لغلق الأبواب. وعليه، هل يجوز لنا القول إن المفهوم الذي تتبناه هذه القبيلة عن الفَنِّ يختلف عن مفهومنا؟ الإجابة هي «كلا»، في ضوء الأدلة المتوفرة إلى حد الآن، والتي تُبين بأنه بصرف النظر عن الأشياء التي يمكن أن تُمثلها هذه المواد (وهي حواجز أبواب، وهذا واضح)، فإنها ليست «فَنًّا بالمعنى الذي يجعلها تختلف عن المعنى الغربي». بل إنها ليست أعمالًا فَنِيَّة بالمرة. فلكي نضع عملًا ما بخانة الأعمال الفَنِيَّة، وبصرف النظر عن المعنى المُختزل، النائي، الغريب أو حتى الغامض الذي قد نرغب باستيعابه فيه، يتعين على المادة الغامضة الجديدة بالنسبة لتجربتنا أن تشترك في بعض هذه السمات ـ أي أن يكون لها القدرة على منح المتعة الحسيَّة جرَّاء خوض التجربة، سواء نُفِّذت هذه التجربة بأسلوب تقليدي (أو غير تقليدي)، وأن تكشف عن اهتمام تخييلي عميقٍ ومكثَّفٍ، وأن تكون مصنوعةً أو مُنفذةً بمهارة، وأن تكون رمزيَّة أو تمثيليَّة، ومعبرةً عن المشاعر والعواطف، وغيرها من الخصائص ـ التي يشترك فيها الفَنُّ لا في الثقافة الغربيَّة فحسب، بل كذلك في التقاليد الفَنِيَّة العظيمة في آسيا وباقي مناطق العالم، وبضمنها الثقافات القبليَّة في أفريقيا والأمريكيتين، والأوقيانوسيا التي تضم مناطق أستراليا وميلانيزيا

وميكرونيسيا. فإن غابت الصلة الواضحة مع هذه المجموعة القائمة من الأفكار، فإن المادة الغامضة لا تُعد نوعًا فَنِيًا جديدًا: إنها ليست فَنًّا بالمرة.

***

6

يتخيل الأنثروبولوجيون، على أقل تقدير، بأنهم يقاربون الفَنَّ من منظور الدليل الاثنوجرافي، بصرف النظر عن تفسيراتهم التي قد تكون متبصرة أو قاصرة. وأما الفلاسفة فحصلوا على رخصة مهنيَّة لاختلاق تجارب فكريَّة متخيلة بحتة، مثل تحليل الأسلوب الذي قدمه الناقد الفَنِّي والفيلسوف الأمريكي آرثر كولمان دانتو، لاختبار السؤال المتعلق باحتمال أن تمتلك قبيلة نائية غريبة مفهومًا عن الفَنِّ يختلف تمامًا عن مفهومنا. فهل يمكن تخيل وجود مجموعة من القيم الجماليَّة في ثقافة أخرى- تتصل بحساسيتها أو عالمها الجمالي- غير متوفرة في منظوراتنا الجماليَّة، وما الصعوبات التي سنواجهها في محاولتنا تطبيق رؤانا وتصوراتنا على هذه القيم؟ وهل يحتمل وجود نوع متكامل من الفَنِّ في ثقافة أجنبيَّة يتعذر علينا أن نستشفها مثلما هي إلا أن يتكرم أحد المنتمين إلى هذه الثقافة بإخبارنا أن ما نراه هو عملٌ فَنِّيٌّ؟

دعانا دانتو لتخيل قبيلتين أفريقيتين منفصلتين تعيشان على جانبي جبلٍ، تصنعان قدورًا وسلالًا يتعذر علينا التمييز بينهم، أو معرفة أي من القبيلتين صنعتهم. وعلى الرغم من التشابه الخارجي بين القدور والسلال التي تنتجها القبيلتان، إلا أن هناك فرقًا كبيرًا ومهمًّا بينهم. إذ تتميز القدور والأواني، في الثقافة المُهيمنة بإحدى

القبيلتين، بثراء التفاصيل وروعتها. فالإله، في رؤيتهم الكونيَّة، هو صانع للأواني، وتبعًا لذلك، فستُعبِّر على رؤية كونيَّة (كوزمولوجيَّة) متكاملة، ويُكرَّم الحرفيون الذين يصنعونها بوصفهم فَنَّانين مهرة. أما في الجماعة الأخرى التي يعيش أفرادها في الجانب الآخر من الجبل، فيصنعون السلال التي «تُجسد لهم مبادئ العالم ذاته». وبالتالي، فإن رؤية هذه الجماعة الكونيَّة مبنيَّة حول فكرة السلة، فكل سلة من السلال التي يصنعونها تحمل في طياتها معاني عميقة وقوة روحيَّة هائلة: إنها عملٌ فَنِّيٌّ.

ومثلما يحدث في الواقع، تصنع جماعة السلال الأواني والقدور والعكس صحيح في حالة جماعة الأواني. وعلى الرغم من إعجاب الأثنوجرافيين بالقدور التي يصنعها الحرفيون في جماعة السلال، فإن أفراد الجماعة لا يعلقون عليها أهميَّة تُذكر، فهي، بالنسبة لهم، محض أدوات مع «قطعٍ من شبكة الصيد، ورؤوس السِّهام، ولحاء الأنسجة والكتان». ويصدق الأمر ذاته في موقف جماعة الأواني والقدور نحو السلال، فأفراد الجماعة الذين يصنعون السلال يعدون حرفيين، لكنهم لا يحظون بالتكريم بوصفهم فَنَّانين في موطنهم.

تلوح في أفق السرد الذي قدمه دانتو معضلةٌ، ولا سيما بعد عرض المواد المأخوذة من جماعة الأواني وجماعة السلال في متحف الفنون الجميلة ومتحف التاريخ الطبيعيِّ. إذ توضع الأواني والسلال الشعبيَّة التي تنتجها القبيلتان، مثلما هو متوقع، بوصفها أعمالًا فَنِّيَّة في جناح الأعمال البدائيَّة في المتحف، بينما توضع الأواني التي

تنتجها جماعة السلال والسلال التي تُنتجها جماعة الأواني بجانب غيرها من الأدوات والمشغولات الحرفيَّة النفعيَّة في متحف التاريخ الطبيعيّ. ومع ذلك، فإن ما يفعله معرض التاريخ الطبيعيِ عمليًا هو استعراض صورتين عن الحيـاة اليوميَّة «إذ يمنح رجال القبائل نوعًا متميزًا من المواقع في الصور الخاصة بهم....إنهم يقفون بعيدًا مثل موادَ جذابة ولافتةٍ للانتباه». في أثناء ذلك، ترى مجموعة من طلبة المدارس يصحبهم مرشد الصورتين كلتيهما. وتصرِّح إحدى الطالبات أنها لا ترى فرقًا بين السلال التي تحظى بالتبجيل في صورة جماعة السلال والسلال المتناثرة، بعضها مكسور، أو مُستخدم في صورة جماعة الأواني والقدور!

أُقنعت الطفلة بأعذار وتطمينات واهية تقول، إنَّ بقدرة الخبراء توضيح الفرق، ومع ذلك، بقيت مشكلة الفتاة بلا حلٍّ: فإن لم نتمكن من لحظ الفروقات التي تجعل مجموعة من المواد أعمالًا فَنِيَّة وتضع مجموعة أخرى بخانة المشغولات اليدويَّة النفعيَّة، فهل يساعد التميز بينهما على تغيير المعايير العلميَّة الطبيعيَّة؟ في الواقع، يتجاهل دانتو هذه الفروقات، وقد أصاب في فعله هذا، فهو يرى أن هذه الفروقات ليست بذات أهميَّة. ومع ذلك، سيلامس السؤال الذي قدمته الطفلة وترًا حسَّاسًا في أي امرئٍ يشعر بالقلق بشأن الرؤى الجماليَّة عبر الثقافيَّة. يشكل المثال الذي قدمه دانتو في جوهره تحدِّيا للنقد الجمالي الذي يطبق على الفَنِ من الثقافات النائية، لأنه يطرح مسألة أن ما تعنيه الأواني أو السلال لأي قبيلة،

أو معرفة هل تنطوي على معنى ما في أصلها، قد لا تكون مُهمة أو مؤثرة في تقديرنا الجمالي. إذ يتعذر على أي أمرئٍ قد أُعجب بأحد الأعمال الفَنِيَّة القبليَّة، أو جاشت مشاعره لرؤية قناع أو نقشٍ منحوتٍ أن يتجنب التساؤلات المُحرجة الملازمة، من قبيل: هل حرك هذا العمل مشاعر صانعه؟ وهل يرى فيه أفراد القبيلة عملًا جميلًا؟ وهل ينطوي على مغزى روحي خاص؟ وهل هو مفيد ونافع فحسب؟ أم هو مُبتذل للسياح؟

لم يحدد دانتو قط الخبراء المُهمين الذين تُستخدم معارفهم المُفترضة (بنحوٍ خاطئ) لتحريف سؤال الفتاة الصغيرة؛ لقد تُرِكنا لنفترض أنهم سوف يكونون من العلماء أو المتاحف أو القيمين عليها، ومطلوب منا في تجربته الفكريَّة أن نتخيل أن هذه الأعمال، في الواقع، لا تعكس اختلافًا كبيرًا عند الفحص البصري لها؛ وفي الحقيقة، إنه الفحص البصري ذاته للأعمال الفَنِيَّة الذي ينبغي أن يمنحنا المتعة الجماليَّة. غير أن دانتو قد حذف من النقاش ما يبدو لي أنه مجموعة مهمة للغاية من الخبراء المُحتملين الذين قد يتحلون، عمليًا، بالقدرة على لحظ الاختلاف. فماذا عن صانعي الفخاريات أنفسهم في جماعة الأواني والقدور؟ فهل يمكننا تخيل ثقافة جماعة القدور الأواني مثلما وصفها دانتو- بدلالاتها ومضامينها الميثولوجيَّة وإحساسها بالحياة المشحون بمفهوم الآنيَّة واللحظيَّة، والمتجسد في أوانٍ مفردة تملكها القبيلة- وفي الوقت نفسه التفكير بفرضيَّة أن صانعي القدور لن يتمكنوا من تمييز

الأعمال التي صنعوها من بين المشغولات والأدوات الحرفيَّة النفعيَّة لقبيلة أخرى تعيش في أعالي الجبال؟

إنَّ ما تحدث عنه دانتو، بعد كل ذلك، لا يتعلق بجوانب القصور والخلل في تنظيم المعارض الفَنِيَّة؛ بل أنه كان معنيًا في حديثه بالحياة الفَنِيَّة للقبائل ذاتها. فإن كل جانب من جوانب هذه الحياة، إضافةً لتجربتي مع الفَنِّ القبليِّ إجمالًا في مجموعات المتاحف المُستحصلة من العمل الميداني في غابات غينيا الجديدة، توحي بأن القبائل التي تحدَّث عنها دانتو مستحيلة بشريًا. فبداهةً، ليست هذه القبائل مستحيلة منطقيًا أكثر من استحالة أن يطبع قرد توافقًا مفردة «هاملت» في معالج كلمات. غير أن ما يجعل قصة دانتو مُغرية بهذا القدر لا يتصل بالاحتماليَّة المنطقيَّة البحتة فحسب. فسيخبرك أي عامل في مجال الفَنِّ الاثنوجرافي، بأن الشك واللايقين بشأن كيفيَّة التعامل مع العمل الفَنِّي سيكون حاضرًا في الكثير من الحالات في أسئلةٍ متنوعةٍ من مثل: فهل نضع هذا العمل في خانة الفَنِّ أم الأدوات الحرفيَّة؟ وهل نتعامل معه كقطعة مُعدة للبيع للسياح اللامنتمين أم كعمل ذي قيمة روحيَّة متميزة لصانعيه؟ ومع ذلك كله، لا يتحدث دانتو عن خطإٍ شابَ عملًا فَنِيًّا مُحددًا. بل وصف موقفًا كان فيه أحد أنواع الفنون القبليَّة أو أحد تقاليده لا يختلف جماليًا عن نوع أو تقليد آخر يخص المشغولات الحرفيَّة القبليَّة. فقد لا يختلف تقليد فَنِّيٌّ كامل عمليًا، في العالم الواقعي عن تقليد خاص بصناعة المشغولات النفعيَّة، وهذا يبدو لي محتملًا مثل احتمال طباعة قرد

لمفردة هاملت.

هل يمكن أن نتخيل نمطًا ثابتًا من السلوك الثقافي بوصفه موقفًا غريبًا كما صوره دانتو؟ فإن كانت الأواني والقدور بأبعادها الروحيَّة والميثولوجيَّة، تشغل المكانة التي عزاها لها دانتو في جماعة الأواني، وإن كانت صناعة الأواني هو الفَنَّ الأعلى قيمة ومكانةً لهم، إذن سنتوقع أن يُظهِر صناعُ الأواني في هذه الجماعة درجةً عالية من الدقة والحرفيَّة في صنعها وتزيينها. يتوقع من الصناع، في الواقع، أن يعملوا بدرجةٍ عالية من المهارة والتميز في تصميم الأواني وتزيينها. وبداهةً، سيتسلل إعمال الفكر والقلق لعملهم، لأنهم يرغبون بتحقيق درجة الكمال والإتقان في وضع اللمسات النهائيَّة المناسبة. وهذا سيفسر لنا، في سرد دانتو، السبب الذي يجعل أفراد الجماعة يعجبون بصانعي الأواني الأفضل ويثمنون أوانيهم وقدورهم الأجمل شكلًا.

لننتقل فترة من الوقت من تجارب الفكر الفلسفي إلى مثال من الحياة الحقيقيَّة: وإلى النحاتين والنقاشين في منطقة نهر سيبك في غينيا الجديدة حيث نُفذت إحدى الدراسات الميدانيَّة. فعلى شاكلة صانعي الأواني والسلال الذين وصفهم دانتو، ينتج النحاتون في هذه المنطقة نوعين من الأعمال: يكون أولهما محملًا بالمضامين الروحيَّة والغيبيَّة، وثانيهما مُصمَّمًا لأغراضٍ نفعيَّة بحتة. ومع ذلك، تبدو بعضٌ من منحوتاتهم النفعيَّة مُعبرةً للغاية. إنهم يكتفون في صناعتهم لقوارب الكنو «بجذع خفيف من الخشب» فحسب،

وأوانٍ فخاريَّة مجردة من الرسومات والنقوش، فضلًا عن أدوات خشبيَّة منحوتة. لكنك ستعثر كذلك على مطارق منزلقة، وتماثيل للأسلاف، وتعاويذ شفاء سحريَّة تنحصر أهميتها في استرضاء روحٍ ما. وختامًا، وبسبب قوة التداخل والغموض في هذه المنطقة، توجد هناك منحوتات وأدوات مُخصصة لغرض البيع على السياح، يعكس بعضها مهارةً ورُقِيًا، بينما يندرج الجزء الأكبر منها في خانة الحُلي الرخيصة المُبهرجة.

سيخفق الأوروبيون المبتدئون الذين يفتقرون المعرفة بالفَنِّ في منطقة نهر سيبك، تقليديًّا، في التعرف إلى الفروق الواضحة التي يمكن للخبراء تعقبها واكتشافها. مع ذلك، هناك فرصة أمامك، في حال واظبت واجتهدت بدراسة هذا الفَنِّ، لاكتشاف الفروقات الجوهريَّة الدقيقة بين منحوت لشكلٍ بشريٍّ مُعدٍّ ليباع إلى السياح ومنحوت آخر صُنِع بأقصى درجات الجديَّة والحرفيَّة لتهدئة روح الأسلاف. سيلحظ السائح، مثلًا، ندوب طقوس التكريس المحفورة على جبهة التمثال، لكنه لن يلحظ غيابها في ظهره. وستفطن روح السلف إلى غياب الندوب في الظهر، وستعرف كذلك إذا ما كان التمثال منحوتًا بالكامل من الخشب الصلب، كالخشب الذي يصنع منه الطبل الأسطواني المعروف باسم (غاراموت)، أو أنه مُعدٌّ من خشبٍ رقيقٍ يسهُل النقش عليه: فالأرواح لا تُفضل الاختزال بالتفاصيل الدقيقة التي لن ينتبه لها السياح.

وقد تُفضل الروح منحوتًا هائل الحجم، وليس مهمًّا بالنسبة لها

أن يتجاوز وزنه حمولة عشرين كيلوغرام. ولذا، سيحاول النحات من نهر سيبك الذي يود استرضاء الروح، أن يضمن في عمله إحساسًا فائقًا بالغرض الذي سيتجلى في الخصائص الملموسة والمناظرة في العمل الفَنِّي النهائي. إن سمات وصفات داخليَّة مثل هذه لعين الفرد والمتذوق الفَنِّي الخبير في منطقة نهر سيبك ستكون جليَّة بقدر جلاء الفورة العاطفيَّة في لوحات فان كوخ للغربيين. وبنحوٍ مماثلٍ، قد تساور الشكوك أي امرئٍ، سواء من منطقة نهر سيبك أم من خارجها، بشأن جديَّة القصد الخارق للطبيعة في منحوت مُحددٍ؛ ومع ذلك، وفي أكثريَّة الحالات، لن يكون تقديم الأسئلة في حالة منحوتات سيبك بأقل طبيعيَّة من تقديمها بشأن جديَّة الغرض في لوحات كوخ. ثمة جانب آخر لا بدَّ من الإشارة له هو أن المعايير الشائعة في منطقة سيبك للتفوق والبراعة الفَنِّيَّة هي بجوهرها معايير متوفرة لأي امرئٍ لديه الوقت الكافي والإرادة لتعلم مهارات الملاحظة والتمييز والاكتشاف: فهي، منطقيًا، غير محصورة بثقافة هذه المنطقة. فإن كانت هذه المعايير غير قابلة للاكتساب، إذن، فسيتعذر تعليمها للجيل التالي من النحاتين المحليين.

وفضلًا للتحدي الذي شكله ما قاله دانتو، فثمة تجربة فكريَّة فلسفيَّة أخرى تخصني شخصيًا. هذه التجربة ما هي إلا خليط أو توليفة متخيلة مع أنها مُشتقة جزئيًا من تجربتي بغينيا الجديدة؛ وقد تكون بأكملها رسمًا هزليًا مُضحكًا، ولكنها تصف في كل تفصيلةٍ من تفاصيلها حقائق وأحداثًا رصدها الأثنوجرافيون ممن

عملوا في منطقة الباسفيك. دعونا نتخيل، مرةً أخرى، جماعتين (مفردة «قبيلة» ليست صحيحة تقنيا في منطقة أوقيانوسيا)، سأدعو أولهما بـ (شعب الغابة) والذي ينتج منحوتات وتماثيل، ويحظى نحاتون ممن يستخدمون أدوات من الحجارة والعظام، بتقديرٍ خاص بين السكان، إذ برز منهم مجموعة صغيرة عُرِفوا بتقديمهم أعمالًا رائعةً. يصنع هؤلاء الرجال النحاتون (إنهم قطعًا رجالٌ في هذه الثقافة، مثلما أن النساء هن قطعًا حائكات) مجموعة متنوعة من المنحوتات، تشمل أكثريتها أشكالًا بشريَّة وحيوانيَّة. ويكنُّ أفراد شعب الغابة تقديرًا كبيرًا تحديدًا للمنحوتات والتماثيل المصنوعة من الأخشاب القديمة الأكثر صلابةً الموجودة في الغابة المطريَّة المداريَّة القديمة التي يعيشون فيها: إنهم يؤمنون كذلك أن الآلهة تستجيب بحنوٍ وتعاطفٍ للمنحوتات التي يصعب صنعها. ومرةً أخرى، نعلم أن هذه المنحوتات تُصنع في أماكن سريَّة في الغابة حيث يجدها الأطفال، مع إشاعات تقول إنَّ الآلهة قد تركت هذه المنحوتات هناك. إنَّ أفراد شعب الغابة يصلُّون ويتضرعون لها، ويغطونها بشحم الخنزير ابتغاء تقويتهم روحيًا ومعافاتهم أو جلب الحظ لهم في حملات الصيد. ولأنهم لا يزالون منعزلين عن الحضارة الحديثة، ليس لشعب الغابة منفذ يحصلون من خلاله على الصور التمثيليَّة سوى المنحوتات والتماثيل التي ينتجها نحاتوهم: إنهم لم يشاهدوا قطُّ صورًا أو منحوتات تعود لثقافات أخرى، باستثناء المنحوتات المشابهة إلى حدٍ ما التي تنتجها الثقافات القريبة منهم.

وهم يفتقرون إلى تقليد الرسم ثنائي الأبعاد وتتصف منحوتاتهم- حتى عندما تكون واقعيَّة للغاية من وجهة نظرنا، أنها مُنمطة تنميطًا واضحًا في الشكل المتطاول الفريد الذي يعتمده هذا الشعب أسلوبًا لهم. يشكل أفراد هذا الشعب، أحيانًا، فرق إغارة لسرقة المنحوتات المتميزة من الجيران. وقد لقي العديد منهم حتفهم في هذه الغارات بمرور الأجيال. ولا يشك في أهميَّة هذه المنحوتات بالنسبة لهم.

ومثلما يحدث في العادة، ثمة قبيلة أخرى ترتبط ارتباطًا وثيقًا، تاريخيًا وثقافيًا، بشعب الغابة. نعلم عن هذا الارتباط من خلال اللُغة والنظام الميثولوجي اللذين يشتركان في الكثير من الجوانب، كما في حالة المنحوتات المُقدسة والمُزخرفة التي كانت موجودةً قبل أول اتصال لهم مع ضابط دوريَّة أستراليَّة في منتصف ثلاثينيات القرن العشرين. كان أفراد القبيلة هناك في المكان الذي اعتادوا العيش فيه، قرب مصب نهر في جزيرتهم الكبيرة في جنوب الباسفيك. في ستينيات القرن العشرين، شُيد منتجع سياحيٌّ، كقرية شاملة ومنطقة خارجيَّة طبيعيَّة لقضاء الإجازات، في منطقةٍ مجاورةٍ لقريتهم، رغم أن أفراد الجماعة كانوا لا يزالون مُحتفظين باسمهم التقليدي الذي يعرفون به، إلا أنهم، بأسلوبٍ فيه الكثير من الغرابة، شرعوا يطلقون على أنفسهم تسمية شعب السياح. لم يعودوا يصلُّون لتماثيلهم المنحوتة، وأصبحوا يشعرون بحرج كبيرٍ من فكرة تلطيخ المنحوتات والتماثيل بالدم أو السائل المنوي لأنهم جميعًا أصبحوا ميثوديين أو منهاجيين مُتديِّنين وحذرين نسبيًا. ولكنهم، مع ذلك،

كانوا مستمرين في إنتاج منحوتاتهم التي يبيعونها كلها على زوار القرية السياحيَّة.

وبفضل استخدامهم ورنيش البوليبورثين، تمكن شعب السياح من أن يتمتعوا بالعيش الرغيد بفضل سياسة الرخاء الحكوميَّة (تحصل الحكومة على الدعم من عائدات التعدين لانتشار عروق الذهب في بعض أجزاء البلاد). وتُنفق الأموال المُستحصلة من بيع المنحوتات على شراء أشرطة الأفلام ومشاهدتها عبر أجهزة الفيديو). (لم يصل البث التلفازي إلى مستوطنة شعب السياح، لكن العائلات تمتلك أجهزة تشغيل فيديو تعرض أفلام الكونغ فو القديمة من إنتاج هونغ كونغ، مُدبلجة إلى لغة ميلانيزيَّة مُبسطة، وهذه الأفلام تُقدم لها متعة دائمة).

والآن دعونا نتوقف ونحاول أن نتخيل، بأسلوب آرثر دانتو، أن لا أحد بقدرته تحديد الفرق بين منحوتات شعب الغابة ومنحوتات شعب السياح. لكن انتظر قليلًا: هل بوسعنا أن نتخيل أن منحوتات مُنتجة في سياقات مختلفة تمامًا، ولغايات مختلفة تمامًا، يمكن أن تكون متماثلة على هذا النحو؟ يمكن أن نفترض، بنحوٍ معقولٍ ومناسبٍ، أن منحوتًا صنعه بأسلوبٍ تقليدي نحاتٌ عجوزٌ من شعب السياح أو نحاتُ شابٌ باستخدام نموذج تقليدي، قد يبدو لسائحٍ مثل منحوتٍ صنعه أحد أفراد شعب الغابة، أو قد يكون متطابقًا لأكثريَّة الرائين مع منحوتات صنعها أفراد من شعب السياح قبل إنشاء المنتجع السياحي. ربما ثمة حالات فرديَّة يمكن تمييزها،

ولكننا نتحدث عن تعذر تمييز عام بين أنواعٍ كاملةٍ من منحوتات الشعبين. لنخرج من صفحات الدرس الفلسفي إلى العالم الحقيقي المؤلف من القيم البشريَّة والإبداع الفَنِّي، والتمتع هنا يبدو مرجحًا بقدر ترجيح مفردة هاملت التي خطها القرد.

يصرُّ دانتو على التمييز المفاهيمي بين الفَنِّ والأدوات والمشغولات النفعيَّة التي تبدو ظاهريًّا متوافقة مع ما ذُكر إلى حد الآن عن شعوب منطقة نهر سيبك (الحقيقيين) وشعبي الغابة-السياح المتخيلين. فالأدوات والمشغولات ليست إشكاليَّة بالنسبة لدانتو: بل هي، ببساطة، مواد مفيدة مصنوعة بإتقان. أما الأعمال الفَنِيَّة فهي شيء آخر إجمالًا، إنها «مزيج من الفكر والمادة». وأما الأداة النفعيَّة فتتشكل بحسب «الوظيفة التي تؤديها، بينما يتشكل شكل العمل الفَنِّي على وفق مضمونه......فإنَّ حكمنا على الشيء أنه عملٌ فَنِّيٌّ- وهذا هو رأيي- يعني أنه يجسد فكرة ما، وينطوي على مضمونٍ، ويعبر عن معنى، وبناءً على ذلك، فالأعمال الفَنِيَّة التي تشبه ظاهريا المواد البدائيَّة تُجسد أفكارًا، وتنطوي على مضامين، وتعبر عن معانٍ مع أن الأشياء [أي المشغولات والأدوات الحرفيَّة] التي تماثلها لا تحمل هذه المضامين».

وبتطبيق أسلوب حديث دانتو على تجربتي الفكريَّة، فالمنحوتات هي محض مواد ومنتجات [تجاريَّة] لا تعبر عن الكثير أو لا تعبر عن شيء على الإطلاق. يقف الفَنُّ على الضد من إما الأدوات النفعيَّة وإما المشغولات المبتذلة المُخصصة للسياح. ويمكن لجميع

الأطراف أن تتفق، عمومًا، إن المواد الفَنِيَّة هي تلك المواد التي تُعبر شكليًا وظاهريًا عن الأفكار أو تُجسدها. والفرق بين القصة المُتخيلة والقصة التي رواها دانتو هي أن دانتو ـ في ظل تأثره بمواد الفَنَّان مارسيل دوشامب الجاهزة وصناديق بريلو لآندي وارهول، وبهوس الغربيين المبتذلين في تحديد الفروق بين الروائع الحقيقيَّة في الفَنِّ البدائي والمواد التقليديَّة (المُبتذلة والرخيصة) - قد حاول بناء صورة للفَنِّ ليس للتصورات محل من الأعراب فيها، في حين يحدد التأويل والموقع المؤسساتي القيمة الجماليَّة. في عالم شعبي الأواني والسلال الذي قدمه دانتو، لا يعرف اللامنتمي الثقافي قط التحفة الفَنِيَّة ما لم، وإلى أن، يأتي أحد المنتمين بمعلومات تفيده تقول: «نعم، هذا عمل فَنِيٌّ».

وعلى النقيض من دانتو، تتلخص فكرة تجربتي الفكريَّة في أن الإبصار والإدراك المُدرب، وقدرة جماعات القبائل على تمييز الاختلافات بين الفَنِّ التعبيري والمواد النفعيَّة تمييزًا منتظمًا ـ وقدرة عيون الغربيين المُطلعة المُدربة أيضًا على تعلم تمييز الاختلافات، هي من الجوانب الجوهريَّة في التعامل مع الفَنِّ. إن الأعمال الفَنِيَّة القبليَّة لا تُمثل في الغالب محض أعمال دالة على المهارة ومُعدة لإسعاد الرائي (أو إبهاره أو إخافته)، إذ ليس هناك دوشامب أو وارهول بين السكان المحليين في غينيا الجديدة ولا أعمالٌ شبيهة بأعمالهم في عوالم الفَنِّ الاثنوجرافي المحلي. إن دانتو يحاول أن يستغل جهل اللامنتمي الخارجي، ويطوره إلى مبدأ لا يكون معه

للإدراك أو الإبصار أيُّ أهميَّة.

ذكر دانتو في موضع آخر، إن وجود مواد الفَنِّ ذاتها يعتمد على التأويل، وأدعى أن «التأويلات هي ما يؤلف أعمال الفَنِّ». فالتأويلات تُعرف الشيء الذي يصنعه الفَنَّان: التأويل ليس شيئًا خارجًا عن العمل: فالعمل والتأويل ينبثقان معًا بوعي جمالي. وهذا أسلوبٌ رفيع لوصف تجربة حداثيَّة مثل (أمام ذراعٍ مكسورة) لدوشامب، الذي لم يكن سوى مجرفة ثلج من مخزن معدات حتى أسنده دوشامب بوضعٍ مائلٍ إلى جدارٍ في معرض فَنِّي « وأوَّله» بوصفه عملًا فَنِّيًا. إنَّ المغامرات المفاهيميَّة الأوروبيَّة في ميدان الحداثة بعيدةٌ للغاية ومجهولةٌ للفَنَّانين الأفارقة الذين يخلقون، إلى جانب الفَنَّانين من منطقة نهر سيبك، وعدد آخر لا يحصى من الفَنَّانين في المجتمعات القبليَّة، أعمالًا لمتعة العين وكذلك العقل. تبدو هذه المواد القبليَّة المُعدة لكي تُبهر الناظر وتدهشه مثل عملٍ خيالي أثنو-جمالي شبيه بمواد دوشامب الجاهزة؛ إنها مستقلة عن الإدراك الحسي: وعلى الرغم من جميع الفروقات الفَنِّيَّة بينهما، ينتهي الأمر بأعمال شعبي الأواني والسلال إلى أن تكون متطابقة.

وبذا، فإن تعلم نوعٍ فَنِّيٍ بدائي لا يتعلق باكتساب المعرفة عن السياق الثقافي الذي برزت فيه المواد (وحُددت إما كأداة نافعة أو عمل فَنِّي)؛ بل يتعلق باكتساب المعرفة الثقافيَّة اللازمة لتلمس الخصائص الجماليَّة التي تعمَّد الصناع تضمينها في هذه المواد كي تكون منظورةً. والنتيجة التجريبيَّة الواضحة لكل ذلك سوف

تتخذ شكل أنواعٍ أو موادَ تحمل معاني عميقة للقبيلة، وتحتوي في داخلها على المضامين القابلة للإدراك؛ وعندها سوف تكون منحوتات الأسلاف أكثر ثراءً وعمقًا من حيث صلاتها بالخلفيَّة الثقافيَّة، وستوفر تجربةً بصريَّة أكثر قوةً من عصي الحفر وقدور الطبخ (ما لم، بالطبع، تتألف من قدورٍ أو عصي سحريَّةٍ خاصةٍ). ويصدق ذلك على كل ما يعرف بالثقافات البدائيَّة التي أعرفها.

ولأن دانتو ميالٌ نحو إعطاء الأولويَّة لتأويل الفَنَّان، وهو العنصر المؤلف للفَنِّ في التقليد الغربي، ينبغي لهذا القول المُجامل ذاته أن يتوسع ليشتمل الفَنَّ الذي تنتجه القبيلتان المتخيلتان في سرده. إن إخفاقه في مساءلة الفَنَّانين والمتذوقين الفَنِّيين في هذه القبائل بشأن قدرتهما على إدراك الفروقات التي أفلتت من انتباه مقيمي المتاحف وطلبة المدارس الغربيين ربما يمكن وضعه في خانة الأثنيَّة ـ المركزيَّة. غير أن ذلك سيكون أمرًا مبتذلًا: إذ تتعذر معرفة ما الذي يعنيه أن يكون الفيلسوف مستندًا إلى رؤيته الأثنيَّة بشأن مثالٍ هو نتاج لخياله الخصب. دانتو، بعد كل هذا، هو الإداري الاستعماري والأثنوجرافي الحصري الذي عمل في منطقة يقطنها شعبا الأواني والسلال. ومع ذلك، أنا واثق أنه لو سمح لعددٍ قليل من الأنثروبولوجيين النابهين بالعمل هناك، لحصلنا على نتائج مذهلة أخرى.

***

الفصل الخامس

الفَنُّ والانتقاءُ الطبيعيُّ

1

لم يكن تشارلز داروين أول مفكرٍ يقترح إن الكائنات الحيَّة تطوَّرت عبر الزمن. إذ ذكر ذلك الفيلسوف اليوناني ما قبل سقراط، أناكسيماندر بألفين وخمسمائة عام، حتى أصبح هذه المفهوم أكثر قبولًا على نطاق واسع في زمن داروين. وبنحوٍ مشابه، لا تكمن أصالة داروين في فكرة أن جميع أشكال الحياة الحيوانيَّة مرتبطة بمجملها، أو أن أجزاءً من الكائنات الحيَّة، أو أنماطها السلوكيَّة تساعدها على البقاء: فحتى بعض اللاهوتيين في زمن داروين، كانوا يلتمسون بهذه الحقائق باستمرار بوصفها دليلًا على عمل يد الإله في الطبيعة. غير أن الانتصار الذي حققته نظريَّة التطوُّر التي قدمها داروين، يعود إلى اقتراحها آليَّة طبيعيَّة تجعل عمليَّة التطوُّر مفهومةً وممكنةً: تطوُّر الأنواع بعمليَّة الطفرة العشوائيَّة والاستبقاء

الانتقائيّ، التي اكتسبت تسمية (الانتقاء الطبيعيّ) منذ ذلك الحين.

وبضربةٍ واحدةٍ، هدم الانتقاء الطبيعيُّ، الحركة الطبيعانيَّة الدينيَّة أهم دعامة تستند إليها. إذ اكتشف داروين عمليَّة طبيعيَّة بحتةً بقدرتها توليد كائنات حيَّة تعمل كما لو أنها صُممت بنحوٍ واعٍ. وفي الواقع، لقد جرى « تصميمها « ولكن بمعنى جديدٍ: إنه تصميم وفق عمليات سببيَّة عشوائيَّة أكثر منها عمليات قصديَّة معروفة مُسبقًا. لا يزال الخلقيون الإنجيليون يصرون على أهميَّة مبدأ القصد الإلهي بتفسير بعض مظاهر العالم الطبيعيِّ على أقل تقدير. إذ يمكن رصد ذلك، على سبيل المثال، حسب رأيهم، في الغرضيَّة المعقدة لعش طائر الحَبَّاك أو عين الإنسان. لن يجد أي امرئٍ له فهمًا واضحًا للتطوُّر، على الأرجح، ما يلفت انتباهه في الموقف الذي تبناه الإنجيليون. ولكن عندما يتعلق الأمر بتطبيق التطوُّر، يبرز التصميم والغرضيَّة ثانية برغم حدوث ذلك بطرائق لا تحظى دائمًا بتقدير حتى المدافعين الأشداء عن الداروينيَّة. قد يصح ربط بناء نظام المناعة ووظيفته في الأذن الداخليَّة بالمبادئ التطوُّريَّة. ولكن، يمكن افتراض أن لوحات الفَنَّان الألماني آلبرخت دورِر أو شعر الفرنسي جيرالد دي نيرفال متربطة بالتطوُّر؟ اعتقد داروين جازمًا بوجود صلات مهمة بين تطوُّر الممارسات الفَنِّيَّة البشريَّة. وسنناقش الأفكار الخاصة بهذا الموضوع في موضع لاحق (الفصل السابع تحديدًا). ولكنني أود البحث في السؤال الآتي: هل الفنون في أشكالها المتنوعة تؤلف تكيفات في ذاتها، أم هل

الأفضل فهمها بوصفها منتجات حديثة للتكيفات؟

يعدنا علم النفس التطوُّريِ، الذي يدرس التاريخ التطوُّريَّ للعقل ووظائفه التكيفيَّة، فضلًا عن الأساليب التي تعمل بوساطتها هذه الوظائف في تشكيل المنتجات الثقافيَّة، وكما يبين عالم النفس المعرفي الكنديّ-الأمريكيّ، ستيفن آرثر بينكر، بفهم: «تصميم العقل أو هدفه-أي مظاهره وتحيزاته وقدراته- لا بالمعنى الصوفي أو الغائي، بل بهيأة المحاكاة الصوريَّة للهندسة التي تنتشر في العالم الطبيعيِ». وغاية هذه الهندسة، حرفيًا، هي البقاء أو التكاثر؛ فهي ليست شيئًا يحسِّن نوعيَّة حياة الكائن الحي فحسب، أو ينظر إليه بوصفه شيئًا يرغب فيه هذا الكائن. إن هذه الحقيقة الجوهريَّة تحد بشدة من نطاق التفسير التطوُّريّ. أو كما جاء بتعبير بينكر: «تستثني البيولوجيا التطوُّريَّة، على سبيل المثال، التكيفات التي تتجه نحو الأنواع الصالحة، وتناغم النظام البيئي، والجمال من أجل الجمال، والمنافع للكيانات عدا المتضاعفات التي تُنشئ التكييفات (كالخيول التي طورت الصهوة)، والتعقيد الوظيفي الذي لا يسفر عن فائدة تكاثريَّة (مثل التكيف لحساب الثابت الرياضي)، والتكيفات غير المناسبة التي تنفع الكائن العضوي في نوعٍ من البيئات غير البيئة التي تبلور منها (أي قراءة القابليَّة الغريزيَّة أو المفهوم السليقي لآلة المُفحم أو آلة النفخ الموسيقيَّة) «. وبقولٍ مغايرٍ، ليس كافيا أن يقدم التفسير التطوُّريّ لظاهرةٍ بايولوجيَّة أو عقليَّة، توضيحًا لمزايا الظاهرة المزعومة إلى الأفراد

أو المجتمع أو البشريَّة بعامة.

فالفُنون، مثلًا، تُعد، عمومًا، مُفيدة لنا بجملةٍ من السُبل، إذ تمنحنا إحساسًا بالرخاء أو شعورًا بالدَّعة والراحة. وبالمثل، قد يساعدنا الفَنُّ في الغوص في خبايا النفس البشريَّة، ويعين المرضى في المستشفيات على التعافي بسرعةٍ أكبر، أو يعزز تقديرنا للعالم الطبيعيّ. وبالقدر نفسه، يمكن للفَنِّ أن يربط المجتمعات المحليَّة معًا، أوكبديلٍ يظهر لنا فضائل تنمية الشعور بالانفراديَّة فينا. بوسع الفَنِّ أيضًا أن يواسينا ويغيثنا في الأزمات، ويلطِّف من شعورنا بالتوتر، أو قد يحدث في داخلنا حالةً من الترفيه النفسي الناجع، وتصريفًا للانفعالات التي تجلو الذهن وتُضيء الروح. وعلى فرض صحة هذه المزاعم جميعًا، إلا أنها عاجزةٌ في ذاتها عن تأكيد صحة التفسير الدارويني للفنون ما لم نتمكن، بطريقةٍ ما، من ربطها بالبقاء والتكاثر. تتلخص المشكلة هنا في غواية بالمشاعر اللذيذة حيال الفنون، ومن ثم التعثر في المغالطة التقليديَّة للمنطق الكلاسيكي التي تقول: «إن التكيفات التطوُّريَّة نافعةٌ لأنواعنا. وإن الفنون مُجدية لأنواعنا. وتبعًا لذلك، فالفنون هي تكيفات تطوُّريَّة! «.

حَسبك! فالمضادات الحيويَّة ومكيفات الهواء مُفيدة لنا أيضًا، لكنها، على العكس من العيون-النافعة بلا أدنى شك-ليست تكيفات تطوُّريَّة. إن حيواتنا مُكتظةٌ بمعدات وأجهزة ومنافع صممتها أو خلفتها لنا تقاليد ثقافتنا وتقاناتها. وهذه المنافع والفوائد متنوعة وطليقة إلى ما لا نهاية. مع ذلك، ليست التكيفات التطوُّريَّة، على

أهميتها، سوى فئة فرعيَّة صغيرة نسبيًا في قائمةٍ طويلةٍ من الأشياء التي قد نستمتع بها أو نستفيد منها. وهذه التكيفات قد تُشعرنا بالألم أو اللذة، وقد تُهيج عواطفَنا، أو ربما، تنفعنا اليوم، مع أنها تُشكل جزءًا من طبيعتنا وشخصيتنا، وذلك لأنها تتمتع بمزايا البقاء والتكاثر التي امتلكها الإنسان العاقل في الماضي. فضلًا عن ذلك، تؤلف هذه التكيفات قائمةً مستقرةً ومحدودةً لم تتغير كثيرًا منذ السافانا أو الأراضي المعشوشبة في البليستوسيني أو العصر الحديث الأقرب. إنها مصدر للميول والرغبات البشريَّة التي تعمل تلقائيًا، وهي النقاط الأصليَّة في السلسلة السببيَّة التي تُحرك البضائع والممارسات (بما فيها التقانات) التي تُمثل قوام ثقافتنا.

لمَ أعشق الشوكولاتة؟ لربما لأنها حلوة المذاق. لمَ أعشق المذاق الحلو والدسم؟ ليس ثمة إجابة مباشرة يمكن التأمل فيها: فكر بقدر ما تستطيع، ولن يكون بوسع التحليل الذاتي أو محاسبة النفس أبدًا أن تخبرك أنك تستذوق الحلو والدسم. ولحسن الحظ، هناك التطوُّر الذي منحنا قابليات كانت تتوق لمساعدتنا في البقاء والتكاثر في عالم الأسلاف. إن التفسير المُستنبط من التطوُّر الذي يعلل السبب في امتلاكنا هذه القابليات، لم يكن قط جزءًا من الصفقة.

***

2

إلا أنَّ الشوكولاتة ليست محض وسيلة جذابة للحصول على السكروز، والفركتوز، ومركبات الدهن. بل إنها مُباحة ثقافيًا، ومشروطة اسميًا، وأداة متمكنة تكنولوجيًا لإشباع الجوع، وأيضًا لتقديمها بصفة هدايا أو رموز للحب، أو للبرهنة على مهارة صانع الحلوى. وعند توظيف التمييز الاصطلاحيّ القياسيّ في علم النفس التطوُّريِّ، فإن الجوع والرغبة الشديدة في تناول الحلوى هما السبب التقريبيّ (Proximate) لتناول الشوكولاتة، في حين أن الحاجة التغذوية للحلوى والدهن المُطورة جينيًا هي السبب النهائيّ (Ultimate). وعلى الرغم من وضوح هذا القول في حالة تناول الطعام الفسيولوجيَّة البسيطة، إلا أن تطبيق نموذج مثل هذا على الممارسات الاجتماعيَّة والثقافيَّة يُسفر عن جوانب مُعقدة. يؤلف السكر والدهن، مثلًا، نوعًا واحدًا من الأسباب النهائيَّة التطوُّريَّة ؛ إنه نوعٌ يساعدُ، بلا أدنى شك، على تفسير وجود الشوكولاتة في العالم الحديث، لكنه، مع ذلك، ليس السبب الوحيد الفاعل في هذه الحالة. إذ من المُرجح وجود أسباب نهائيَّة فاعلة أخرى ترتبط في هذه الحالة بالكرم، أو بالرغبة في تقديم الهدايا المُفرحة في سياقات التودد والمجاملة، أو الرغبة في الثناء على المهارة في

صنع الحلويات أو الاستمتاع بتناول الطعام. كانت المقاربة الشائعة لموضوعات مثل هذه في القرن العشرين تتلخص بالتعامل مع رغبة تناول الحلوى والدسم بوصفها سببًا نهائيًا لوجود الشوكولاتة، وكل ما عداه هو محض غطاء ثقافي يموِّه على هذه الحاجة البيولوجيَّة. يقول النهج الدارونيّ: كلا، إذ من المحتمل وجود مجموعة كاملة من الغرائز الأوليَّة هنا مثل غريزتي منح الهبة وإثبات المهارة ذات الجذور التطوُّريَّة. وتخضع أنماط الاهتمامات والسلوك المُطورة هذه إلى التشكيل والتعديل الثقافيين، ومن المحتمل أن تنهل من الموارد الغريزيَّة بقدر ما تنهل من رغبة تناول الحلويات. وعند الانتقال من الشوكولاتة رجوعًا إلى الفُنون، نجد أنفسنا في مواجهة التوليفة الأكثر ثراءً من التكيفات النفسيَّة والتقاليد الثقافيَّة التي بزغت منها عوالم الفنون.

ومن أجل التوصل لفهم أفضل لآليَّة تفاعل الغرائز الغريزيَّة مع التقاليد، سأتحدث عن غريزة قويَّة وعالميَّة أخرى بمضامين ثقافيَّة واضحة: تجنب سفاح القربى. وهنا نلحظ بأن السبب النهائيَّ للغريزة (المحافظة على تجميعة الجينات صحيحةً عن طريق تقليص تأثيرات أخطاء نسخ الحمض النووي) بعيدٌ كل البعد عن السبب التقريبيّ، الذي يبدو لا إكتراثيًا على الأقل، أو مُشمئزًا على أبعد تقدير، من فكرة الاتصال الجنسيِّ التي استشهد بها عالم الأحياء الأمريكيّ إدوارد ا. ولسن كحالة تفاعل نموذجيَّة بين الطبيعة الغريزيَّة والثقافة التاريخيَّة في السُلوك الاجتماعيّ البشريّ.

إن الرغبة الشديدة في الجوع واضحةٌ حالًا: إنها تبدو جذابةً. خلافًا لذلك، يكون تأثير وسترمارك مبنيًا بقدرٍ أكبر على غياب الشهوة أو الاهتمام في مجال تشغلُ فيه الشهوات والاهتمامات موقعًا محوريًا: الجنس. يصدقُ ذلك على الأقارب من الدرجة الأولى، وله تأثيره في القاعدة الأنثروبولوجيَّة العامة التي تقول إنَّ الأطفال الذين يعيشون معًا بين الثالثة والسادسة، سواء أكانوا مرتبطين بقرابة دم أم لا، لن يرتبطوا جنسيًا، على الأرجح، عندما يكبرون. تأكدت هذه الحقيقة في دراسات مستوطنات الكيبوتس الزراعيَّة والعسكريَّة، إذ انخفض معدل الزواج بين الأطفال الذين تربُّوا معًا في عمر مبكرٍ، وأيضًا في دراسة أخرى في الصين أظهرت أن احتمال فشل الزواج في حالة عيش فتاة صغيرة في منزل ولد صغير يماثلها عمرًا، (كزوجها المستقبلي)، يكون أعلى مما في الزيجات المرُتبة في مرحلة المراهقة، أو بعد ذلك. يقول ولسن إن تأثير وسترمارك يرسل إلى الأفراد أمرًا غير واعٍ فحواه: إياك والاهتمام الجنسيَّ في الأفراد الذين عرفتهم معرفةً وثيقةً في أعوام حياتك المُبكرة.

يمثل تجنب سفاح القربى غريزةً يشترك فيها البشر مع غيرهم من الحيوانات التي تتكاثر جنسيًا، ومنها جميع الرئيسيات التي يفترق إنسانها الحديث الأصغر سنًا عند مرحلة النضوج الجنسيَ في العادة. وهناك أيضًا، في حالة البشر، تهيئة ثقافيَّة لتجنب سفاح القربى ، إذ تعمل الأساطير، والحكايات الشعبيَّة، والتشريعات، أو الخرافات على توضيح طبيعة هذا الفعل، والتوسع بشرح جوانبه،

وتسويغ تجنُّبه: كأحد المُحرمات. إن سرديات مثل هذه كفيلةٌ بتقديم تسويغ منطقي يبرر تأثير وسترمارك، مع أنها ذاتها قد تنطلق من قاعدةٍ مختلفةٍ للغاية، تتمثل بحقيقة أن الناس يلحظون بأم أعينهم تأثيرات آثار زواج الأقارب ـ مثل كثرة حدوث التشوهات كالتقزم والتخلف العقلي، وأيضًا الوفاة المبكرة بين الأطفال. وفي سياقٍ متصل، أشارت دراسةٌ لستة مجتمعات أُميَّة إلى جانب آخر كشفت عن معرفة هذه المجتمعات الواعية أن التشوهات ناتجةٌ من سفاح القربى. مع ذلك، ليست جميع الثقافات غير المتعلِّمة واعية لهذا الأمر، وذلك لأن نواهيها الخاصة بسفاح القربى ناجحة، حيث مكنتها من تجميع ملحوظات ومشاهدات مقارنة عن زواج الأقارب. وزيادة على ذلك، تعمل مجتمعات أخرى، لا سيما من يعتمد منها على أنظمة قضائيَّة رسميَّة مُطلعة، على تنظيم القوانين المعنيَّة بتحريم سفاح القربى، وتعزيزها بتبريرات صريحة مبنيَّة على التأثيرات التي يخلفها هذا النوع من التزاوج.

ومن ثم، نواجه هنا، موقفًا مُعقدًا قوامه نوازع وميول غريزيَّة موروثة (تأثير وسترمارك)، اكتسبت تعبيرًا رسميًا عبر مجموعةٍ متنوعةٍ من القواعد والمعاني الثقافيَّة (محرمات سفاح القربى) التي يمكن ربطها، تجريبيًا، بنتائج ملموسة قابلة للملاحظة (الأطفال المشوهين). إن ما وصفه ولسن «بالتعزيزات» المؤكدة لتجنب سفاح القربي في سرده، تبدو أشبه بمسوغات تُبرر الباعث الغريزيَّ. غير أن المُحرمات قد تتصف، في حالات معينة، أنها عقلانيَّة

تمامًا، فالتأثير المؤذي القابل للملاحظة المُباشرة الناجم عن زواج الأقارب، مع أنه لا يقع بانتظام، يستلزم من الناس، إن أرادوا تجنبه، تحويله إلى فعلٍ مُحرم اجتماعيًا عن طريق القصص الدراميَّة، والأسطوريَّة والخرافات، أو كنظريَّة خارقة للطبيعة، في ما لو جاز التعبير. ويقولٍ مختلفٍ، من المحتمل أن السبب في تشكل بناء التحريم هو الملاحظة المباشرة لوجود الأطفال المشوهين. تبعًا لذلك، تمتد هذه المسألة على طول سلسلةٍ تقعُ الدوافع والتفضيلات والقابليات الغريزيَّة الفاعلة في أحد طرفيها، وفي طرفها الآخر بالسلوك المبني على الملاحظة العقلانيَّة، والبواعث المستقلة، وأيضًا السلوك البحت المكتسب. وبين هذين الحدين الطبيعيَّين تنبسط مباني الثقافة المحليَّة والتقليديَّة التي تعمل بالتضافر مع الطبيعة المتوارثة على توجيه هذا الفعل واستخدامه وحتى استثماره.

وفي بعض الأحيان، تُصادق الخرافات والأساطير على البواعث النابعة من الداخل؛ وقد تعمل في مناسبات أخرى، بسهولةٍ ويسرٍ، على تأييد الملاحظة التجريبيَّة الموثقة في الخارج. وهكذا، يقع الجزء الأكبر من الحياة البشريَّة بمنطقةٍ وسطى تتعرض فيها إلى عددٍ من التأثيرات المتداخلة المؤلفة من الغريزة والتقاليد والسلطة (المتمثلة في الشامان في العصر البليستوسيني، والخبراء، ووسائل الاتصال في عالم اليوم)، علاوةً على الخيارات العقلانيَّة الشخصيَّة المبنيَّة على ما توفره التجربة من أدلةٍ. إذ من المفيد تطبيق فئات تحليليَّة، مثل هذه، على حقائق الحياة اليوميَّة مثل الجوع والعطش

والخوف من الثعابين (أو المخارج الكهربائيَّة)، والتكاثر الجنسيّ، وتجنب سفاح القربى، والإحساس بالإنصاف، واللُّغة، والمخالطة الاجتماعيَّة، وغيرها. ومن الضروري مراعاة هذا التحليل وتذكره عند وصف الموارد المُطورة والبواعث الغريزيَّة التي توجه شيئًا مشحونًا ثقافيًّا مثل الفنون.

***

3

يشكل مفهوم التكيف البيولوجيِ مقياسًا ذهبيًا للتفسير التطوُّريِّ: بين السمات الفسيولوجيَّة، والوجدانيَّة، أو السلوكيَّة الواقعة كتكيف من جهة، والسمات الكثيرة للبيولوجيا البشريَّة والحياة العقليَّة التي لا تؤلف تكيفات، من جهةٍ أخرى، إن التزمنا بالنظريَّة التطوُّريَّة القياسيَّة، فإن أي شيء ناتج عن العمليَّة التكيفيَّة يعني أن التكيف يقع، لا محالة، في واحدةٍ من هاتين الفئتين: فهو إما تأثير عشوائيٌّ أو عرضيٌّ فريدٌ من نوعه لتوليفة جين- أو طفرة إن جاز القول - وإما ناتج عرضيٌّ مرتبط سببيًا بتكيف أو تنظيم من التكيفات. ويجب، ابتغاء الربط بين التطوُّر والفنون، أن نعتني بالأنماط القديمة والثابتة للاهتمامات، والقابليات، والتفضيلات البشريَّة. ولذلك، تستبعد الطفرات الفريدة العشوائيَّة، أو التأثيرات العرضيَّة، بوصفها تفسيرات؛ بل، يجري التعامل معها بوصفها دوافعَ تطوُّرٍ موثوقًا بها، وهذا مؤكد، ولكنها ليست كسمات نمطيَّة منتظمة ناتجة عن هذه الدوافع.

تُمثل النواتج العرضيَّة صنفًا من الاحتمالات الخاصة بالفنون معقولًا ومقبولًا للغاية. والسؤال القائم هنا هو: هل يمكن فهم الفنون فهمًا أفضل بوصفها نتاجًا عرضيا للتكيفات؟ ثمة مثالٌ في الكتب

المنهجيَّة عن الناتج العرضي غير الوظيفي للتكيف المُطور يتمثل بياض العظم. إذ تستفيد الهياكل العظميَّة من الكالسيوم المتوفر للحيوانات في طعامها وتمنحها قوة بنائيَّة. ولأن أملاح الكالسيوم غير المُذابة بيضاء اللون، تكتسب العظام في النهاية اللون الأبيض بالنتيجة. يوجد هناك أسباب تكيفيَّة تعلل السبب في قوة العظام، ولا توجد أسباب موازية تفرض أن يكون الأبيض أو أي لون آخر هو لون العظم. فالبياض هو نتيجة التركيبة الكيميائيَّة للعظام؛ ولو كان لأملاح الكالسيوم لونٌ آخر، لربما كانت خضراء أو ورديَّة. في حين، تشتمل الأمثلة الأخرى على النواتج العرضيَّة على سبيل المثال لا الحصر، سُرة البطن التي لا وظيفة تكيفيَّة لها في ذاتها، وحلمات الذكور التي تُشكل نتاجًا عرضيًا لعمليَّة الغدد الثديَّة في الإناث.

وحال الانتقال من السمات العضويَّة المُطورة إلى علم النفس التطوُّريّ، سندخل في مجال كان فيه الخط الفاصل بين التكيف المفترض والنواتج العرضيَّة موضوعًا لجدالٍ محتدمٍ وموسعٍ. في الواقع، تؤلف المضامين المقترنة بعبارة «نواتج عرضيَّة» في ذاتها أحد المنابع المجهولة للمشاعر القويَّة في هذا المجال. إذ تعني هذه العبارة، باللُّغة اليوميَّة، تأثيرًا عرضيًا ثانويًا وربما تافهًا لشيء جوهريٍّ. تشير فكرة «نواتج عرضيَّة» ضمنًا إلى أثر لا حياة فيه بذاته، بل هو يدور، في جوهره، حول الشيء الذي أنتجه في الأصل. ومن المحتمل أن تؤدي محاولتك إخبار متدينٍ أو وطني متحمسٍ أن العقائد أو المشاعر الوطنيَّة ما هي سوى نواتج عرضيَّة للعصر

البليستوسيني إلى احتدام الجدل كما لحظت إليزابيث ليود في دراستها عن النشوة الجنسيَّة للإناث.

راجعت ليود، التي بدأت عملها في ثمانينيات القرن العشرين، وقيَّمت إحدى وعشرين نظريَّة مختلفة للنشوة الجنسيَّة عند الإناث، واستنتجت أن الأكثر معقوليَّة هي النظريَّة التي تقدم بها دونالد سيمنز في 1979، إذ بيَّن فيها أنه بينما تُمثل النشوة الجنسيَّة وظيفة تكاثريَّة أساسيَّة عند الذكور البشر، فإنها تؤلف عند الإناث ناتجًا عرضيًّا لتركيب فسيولوجيّ جنينيّ مشترك. إذ يطوِّر الجنين البشريُّ، في الأسابيع الثمانية الأولى من الحمل، مسالك عصبيَّة تتحول، متى ما تحدد جنس الوليد، إما إلى قضيب أو إلى بظر. وترى ليود أن النشوة الجنسيَّة بالغة اللذة عند الذكور هي تكييف لغرض الإنجاب. وتشرح أيضًا بأنها عند الإناث، لا تُمثل سمةً منتظمةً في العلاقة الجنسيَّة للكثير من النساء، وليست تكيفًا، بل نتاجًا عرضيًّا لتطوُّر مؤثر مُصمم لمتعة الذكر. علقت ليود على النتائج التي توصلت لها اثنتان وثلاثون دراسةً امتدت على مدار أربعة وسبعين عامًا مُبينةً أن أقل من نصف النساء كن يشعرن بالنشوة بانتظام في العلاقة الجنسيَّة. وإن حذفنا من هذه التقديرات الناتجة عن التهييج اليدوي للبظر، فإن النسبة ستنخفض لا محالة. إن مؤهلات ليود النسويَّة ونقدها لما تَعدُّهُ تحيُّزًا جنسيًّا في تاريخ الأبحاث الموجهة بالبرامج الذكوريَّة عن النشوة الجنسيَّة عند الإناث، لم تُجرها من سيل الانتقادات الذي تدفَّق عليها لا سيما من النسويات اللاتي رأين في ما تفعله تتفيهًا

وانتقاصًا لتجربة النساء، ومحاولة- كتابعة من ضلع آدم- لتقديمها بوصفها عرضيَّة ومُستمدة من التجربة الذكوريَّة ذاتها.

استمدت ليود زخمًا وطاقةً في أبحاثها وفرضياتها عن النشوة الجنسيَّة عند الإناث من ستيفن جي جولد، الذي اتخذ أطروحتها موضوعًا له في واحدة من مقالاته في مجلة (التاريخ الطبيعيّ) في 1987. وكان هذا التواصل مع جولد مؤاتيا وقتذاك بسبب محاولاته المُمنهجة في التقليل من أهميَّة التكيف في التطوُّر، والاستعاضة عنه بفكرته عن النتاج العرضيِّ. وفي الواقع، وبقدر ما يتعلق الأمر بعلم النفس، فقد نزع جولد نحو اعتبار ميدان السلوك والتجربة الثقافيَّة البشريَّة بأكمله بوصفه نتاجًا عرضيًّا لتكيف واحدٍ، هو الدماغ البشريّ كبير الحجم. اختار جولد استعارة مجازيَّة «الأحياز المثلثة» (Spandrels) لوصف ما سماه «بالتأثيرات الجانبيَّة غير التكيفيَّة» للتكيُّفات. المصطلح مأخوذ من الحقل المعماريّ، إذ تصف الحيز مُثلث الشكل الذي ينشأ في داخل بناية حيث تلتقي الأقواس المُدورة أو النوافذ بقبةٍ أو سقفٍ. هذه الأحياز مثلثة الشكل هي نتاجٌ عرضي لاعتماد النوافذ المقوسة أو المدورة في تصميم مبنى ما.

يرى جولد أن هذه المثلثات تُعرف «إحدى فئات السمات التطوُّريَّة المهمة التي لا تنشأ بوصفها تكيفات». والأمثلة التي قدمها تأييدًا للمصطلح الذي قدمه، والمستقاة من فسلجة الحيوان هي المحار، والقواقع، والديناصورات الضخمة اللاحمة. مع ذلك،

اقتصر تطبيق جولد لفرضيته هذه في المجال البشريّ على النواتج العرضيَّة لتطوُّر عضو بشريّ واحد هو الدماغ، الذي لحظ: «أنه مليء بالأحياز المثلثة، ولا عجب أن يعج الدماغ بهذه المساحات مثلثة الشكل الضروريَّة للطبيعة البشريَّة، والجوهريَّة لفهمنا الذاتي برغم ما تؤدي إليه من لا تكيفات، ولذا، فهي خارج بوصلة علم النفس التطوُّريّ». وهذه الظواهر العرضيَّة، كما صرح جولد، بسهولةٍ، قد تُفسر «أكثريَّة الخصائص والقابليات العقليَّة». لقد كان جولد صريحًا ومباشرًا في استخدامه لمفردات «قد»، «غالبًا»، «ربما» ،»على الأرجح» في تقديم ادعاءاته، ومع أنه كان يبسط القول في مجموعة متنوعة من الأحياز المُثلثة في الفسيولوجيا الحيوانيَّة المُطورة، إلا أنه كان مُزعجًا في غموضه عند انتقاله للحديث عن أنماط السلوك البشريّ. في الواقع، صمت جولد صمتًا مُطبقًا بشأن تحديد أيٍّ من الأنماط السلوكيَّة تُمثل مساحات مثلثة وأيٍّ منها تكيفات، لكنه أقر لاحقًا أن بعضًا من الاختلافات المحتملة في الميول والتفضيلات العقليَّة بين الجنسين قد تكون تكيفات.

قدم جولد أيضًا بضع أفكار بشأن أنماط السلوك البشريِّ العالميَّة التي يمكن عدُّها أحيازًا مثلثة من مثل الاختراع المبكر للكتابة والقراءة في العصر الهولوسيني (العصر الحديث)، لكنه لم يحلل أيًّا منها. وإضافةً إلى ذلك، لم يشعر بالحاجة إلى الدفاع عن موقفه في هذا الجانب، إذ صرح: «أنا مُكتف بالاعتقاد أن الدماغ البشريَّ اكتسب حجمًا كبيرًا بفعل الانتقاء الطبيعيِّ، ولأسباب تكيفيَّة ـ

أي للتوافق مع مجموعةٍ من الأنشطة التي لم يكن بوسع أسلافنا في مناطق السافانا تنفيذها سوى بوجود أدمغة أكبر. في حين، كانت الأحياز المُثلثة ، بسهولةٍ ويسرٍ، هناك، حيث استغلت لاحقًا في التاريخ البشريّ كوظائف عرضيَّة مُهمة». وأما في ما يخص التكيف الأساسي في الدماغ الذي تمخَّض عن هذه المظاهر العرضيَّة، فالصمت التام من جانب جولد كان نصيبها؛ بل إن موقفه بأكمله حيالها يدلُّ ضمنًا على تعذر التصريح بأي شيء عنها. اتضح لنا في النهاية أن الدماغ المكتظ بالأحياز المُثلثة الذي كان يشغلها ما هو إلا مكافئ سلوكي وثقافي للألواح الفارغة؛ أي إنه، عمليًا، مساحات غير مُستغلَّة متاحة أمام الناس الراغبين بالتقاطها وإضفاء ما يرغبون به من قيم، ومصالح، وقابليات وثقافة عليها.

وهذه المحاولة الفذة، كي لا نقول الجسورة، ليست الوحيدة ولا الفريدة في ذلك الوقت أو في الوقت الحاضر. إذ ضرب جولد مثالًا عن الأحياز المثلثة كما لحظنا، في ممارسة الكتابة والقراءة، بما أنها تعود إلى قرابة ألف عام فحسب. لكن، ماذا عن حقيقةٍ واضحةٍ وضوح الشمس لم يأت جولد على ذكرها قط؛ اللُّغة المنطوقة؟ إن القراءة والكتابة تتناقض تناقضًا واضحًا مع القابليَّة العامة التي اشتُقت منها. فالكلام ليس نتاجًا عرضيًا لدماغٍ كبيرٍ، إنما هو قابليَّة تكيفيَّة حقيقيَّة. وليس مستبعدًا أن نقول إنَّ أسلافَنا في مناطق السافانا أو في الأماكن الأخرى قد طوروا دماغًا كبيرًا يكشف عن الكثير من الذكاء متعدد الأغراض والقليل من الأحياز المثلثة

الفارغة التي نشأ بعضها في حينها بفعل اللُّغة مثلما نعرفها حاليًّا.

لقد ظهرت اللُّغة، في الواقع، عند البشر، مثلما ظهرت غُدد التعرق أو الأظافر عالميًّا. ووقعت العمليات العقليَّة المعقدة التي صاحبت ظهورها آنيًّا، واستمرت في تطوُّرها إلى أن أصبحت مهارة لغويَّة متكاملة لها الانتظام ذاته في كل مكانٍ. إضافةً إلى ذلك، اكتسبت اللُّغة قيمةً بقائيَّة وتكاثريَّة واضحة وحاسمة في العصر البليستوسيني. بينما كشفت الخصائص الثقافيَّة للُّغة عن مسالك متماثلة بنائيًّا لتصميم تكيُّفي؛ وهي غير قابلة للتفسير، إلا أن تعاملنا معها بوصفها عوامل متماثلة تتدخل، بأساليب منتظمة وقابلة للتنبؤ تشخيصيًّا، في تطوُّر اللُّغة، والمعدات الذهنيَّة المقترنة بها مثل التوحد والحبسة. إنَّ ادعاء جولد أن مكونًا جوهريًّا في السلوك البشريِّ والتجربة العقليَّة مثل اللُّغة من المحتمل أن يكون نتاجًا عرضيًّا لخصائص الدماغ التي ظهرت بشكلٍ غامضٍ في مناطق السافانا لأغراضٍ مجهولةٍ، هو ادعاء يتجاهل كل ما نعرفه عن اللُّغة. ويستحيل، في الواقع، تصور أن مكونًا معقدًا بنائيًّا ومذهلًا وظيفيًّا مثل اللُّغة يمكنه أن يظهر في العصر البليستوسيني بوصفه نتاجًا عرضيًّا للدماغ الذي كان مُستمرًّا في النمو من أجل حل مشكلات أخرى لا صلة لها باللُّغة.

في الطرف القصي من السلسلة، تقع مساعي جولد المناهضة للتكيفيَّة، ومحاولاته التهكميَّة المتعنِّتة للتقليل من أهميَّة، وحتى إنكار الصلات بين علم النفس، وتلك الأشكال الثقافيَّة، والقابليات المُطورة. بوسعنا أن نتخيل وضعًا غريبًا شاخصًا في الطرف القصي

المقابل يتشكل من فكرة تكيفيَّة متشددة موازية بغرابتها، تفترض وجود تشكيلات لجينات مُحددة تخص كل جانبٍ من جوانب الحياة العقليَّة التي قد نرغب بتسميتها مثل جينات لتقدير الشرود وفقدان الذاكرة، وأخرى لتنس الريشة، أو للرقص التربيعيِّ، أو حتى للميل لأخذ الكثير من الحقائب معك في الطائرة.

وصفوة القول، إن الرافضين للتكيفيَّة وأيضًا المتحمسين لها كليهما لا يدعيان إمكانيَّة التوصل إلى الحقيقة بشأن الطبيعة البشريَّة المُطورة.

ثمة موقفٌ وسطٌ مُقنعٌ قدَّمه وأيَّده ستيفن بينكر في كتابيه (كيف يعمل العقل)، (اللوح الفارغ). إن معارضة بينكر للموقف النفسيِّ المناهض للتكيف، الذي تبناه جولد، لا تُشكل مفاجأةً لنا لعلمنا بتأييده المطلق لفكرة فهم الظرف البشريّ عبر تحليل علم النفس التطوُّريّ. وكما نوهنا في بداية هذا الفصل، يبدو بينكر حذِرًا أيضًا في ادعاء أنه بسبب أهميَّة بعض أشكال الحياة البشريَّة لنا، فإنه حتى «الأنشطة المُذهلة والجليلة مثل الفَنِّ، والموسيقى، والدين، والأحلام» هي، تبعًا لذلك، تكيفات. يخبرنا بينكر أيضًا أن الفنون ـ مع الاستثناء الوحيد للسرد القصصي الذي سنعرج عليه في الفصل القادم، هي نواتج عرضيَّة للتكيفات بدلًا من تمثيلها «تكيفات بالمعنى البيولوجيِّ للمفردة،» بمعنى أنها مُفيدة للبقاء والتكاثر في بيئة الأسلاف: «فالدماغ حاسوبٌ عصبي، مُجهزٌ بفضل الانتقاء الطبيعيِّ بخوازميات اندماجيَّة لأغراض الاستدلال السببي

والاحتمالي عن الشجر والحيوانات، والأشياء. إنه مدفوع بحالات تخدم التوافق والمواءمة في البيئات السالفة من نحو الطعام، والجنس، والأمان، والأبوة، والصداقة، والمكانة الاجتماعيَّة، والمعرفة. مع ذلك، يمكن استخدام صندوق المعدات هذا لتجميع مشاريع ظهيرة الأحد ذات القيمة التكيفيَّة الغامضة».

تؤلف مشاريع ظهيرة الأحد، البريئة، والمُمتعة، والمُضيِّعة للوقت، وسيلةً مُتكلِّفةً وقاسية لتجاهل الفُنون. الأكثر شهرة منها هو رأيه أن الفُنون ما هي سوى نوعٍ من الكيك بالجبن بالنسبة للعقل. الكيك بالجبن، وكما يقال، هو اختراع حديث في الأطعمة: «فنحن، ببساطة، نستمتع بتناول الكيك بالجبن المكسو بالفراولة، لا بسبب أننا طورنا تذوقنا لها». فما قد طورناه ونحمله معنا حاليًّا من بيئتنا السالفة هو دوائر عصبيَّة تمنحنا «دغدغات ممتعة ناتجة عن الطعم اللذيذ للفاكهة اليانعة، والقشدة الدسمة والزيوت المُعدة من أنواع المُكسرات واللحم، وبرودة الماء الطازج. وعلى شاكلة ذلك، يمنحنا الكيك بالجبن لذة حسِّيَّة لا مثيل لها في العالم الطبيعيّ لأنها تخميرة من جرعات كبيرة من المنبهات اللطيفة التي نصنعها لغرض مباشرٍ هو الضغط على أزرار المتعة في داخلنا».

يحاول بينكر، عبر إصراره أن «بعضًا من الأنشطة التي نعدها جوهريَّة هي نواتج عرضيَّة لا تكيفيَّة»، ويتخلص من مذهب التكيفيَّة الفائقة بأكمله؛ إذ يقول: «من الخطأ اختراع وظائف لأنشطة تفتقر التصميم [التكيفي] نحاول من خلالها- بسبب الحس العاطفي-

أن نُعلي من شأن أشياء نرغب بها عبر تحويلها إلى تكيفات ـ مثل موسيقى الحجرة أو كيك بالجبن». يفسر السؤال عن كيفيَّة إنتاج التكيفات الحقيقيَّة، من منظور الجماليات الداروينيَّة، القابليات والتفضيلات حتى في حالة التجارب الخالصة والحصريَّة. وأظن، في هذا الجانب، أن بينكر كان مُخطئًا بوصف الكعك بالجبن كنتاج لأذواق مُطورة وتكيفيَّة ظاهريًا من العصر البليستوسيني.

فالأفضل القول إن الكيك بالجبن يشبع إشباعًا مباشرًا هذه الأذواق تحديدًا. يذكر بينكر في وصفه للكيك بالجبن إنه «مختلفٌ عن أي شيء آخر في العالم الطبيعيّ،» لكنه، في الواقع، لا يزيدُ بشيء عن أكثريَّة الأطعمة الأخرى، ومنها الكثير من الأنواع التي كان أسلافُنا يكسون سطحها بالعسل، إضافةً للفاكهة الطازجة، والمُكسرات، وزيت حيوان الصناجة في الثمانين ألف من الأجيال في العصر البليستوسيني. فهل سنقول إنَّ الحلويات الدسمة في العصر الحجري القديم الأعلى (الباليوليثي) كانت أذواقًا لنواتج عرضيَّة طورها سلفًا العصر الحجري القديم؟ سيبدو معقولًا أكثر القول إن الأطعمة في العصر البليستوسيني مقبولة ومستساغة للأذواق في هذا العصر، وإن الكيك بالجبن في وقتنا الحالي، مع أنه ليس طعامًا معروفًا في ذلك العصر، إلا أنه ما يزال مقبولًا وجذابًا للأذواق السائدة فيه. وبقولٍ مختلفٍ، ليس الكيك بالجبن نتاجًا عرضيًّا إطلاقًا، بل هو واحدٌ من التنويعات الغذائيَّة التي أُنتِجت في عالم اليوم لإشباع أذواقنا الحاليَّة، التي تعود نشأتها إلى زمن قديم.

تكمنُ القوة التفسيريَّة في علم النفس التطوُّريّ أساسًا في قدرتها على تحديد التكيفات مع أن وظيفتها قد تمتد إلى تفسير طبيعة وخصائص أيِّ ظاهرة بشريَّة ثابتة، سواء بنحوٍ جزئيٍّ أم كليٍّ، عن طريق ربطها بخصائص التكيُّفات. إن التفسير الداروينيّ لتفضيلات الناس للأطعمة، مثل تفضيلهم للدسم، أو الحلويات، أو اللذوعة، أو المُنكهات البروتينيَّة، أو عبير الفواكه، إلى آخره، ليس بحاجة إلى التعامل مع الوجبات في قائمة الطعام في مطاعم اليوم بوصفها نواتج عرضيَّة؛ فهذه الوجبات تُشبع مباشرةً التفضيلات الغذائيَّة السالفة. وعلى غرار ذلك، فلن تكتسب الجماليات الداروينيَّة قوةً تفسيريَّة بإثباتها أن الأشكال الفَنِيَّة ما هي إلا تكيفات، ولا بتجاهلها هذه الأشكال بوصفها نواتج عرضيَّة، ولكنها يمكن أن تكتسب هذه القوة بإثباتها الطريقة التي يرتبط بها وجود هذه الأشكال وخصائصها بالاهتمامات في العصر البليستوسيني وتفضيلاته، وقابلياته.

وعوضًا عن الأحياز المثلثة المعماريَّة، والكيك بالجبن، لنفكر بقياسٍ آخر من اختراع البشر هو: ماكنة الاحتراق الداخلي. لنتخيل تطبيق قاعدة الهندسة المعكوسة التي وضعها بينكر، ليمكننا حينها أن نستنتج، بسهولةٍ، أن الغرض من الماكنة هو إنتاج عزم القوة اللازمة لتحريك العجلات. وسنلحظ أيضًا، في أثناء ذلك، أن الماكنة تنتج الحرارة. ونحن مخوَّلون بالتعامل مع هذه الحرارة الإضافيَّة بوصفها ناتجًا عرضيًّا، نافعًا، بما أن الحرارة الإضافيَّة في مكائن الاحتراق الداخلي تتطلب بدهيًّا آليَّة تبريد تأخذ في أكثريَّة الحالات شكل

مضخة مائيَّة ومُبرد. إذن، فهل يؤلف نظام التبريد ناتجًا عرضيًا للماكنة؟ ليس تمامًا. فَنظام التبريد هو مكونٌ أساسي في تصميم مكائن الاحتراق الذاتي: إنه يخدم غرض تصريف الحرارة الزائدة، ورؤية الهندسة المعكوسة له هو أنه جزء من آليَّة متكاملة متداخلة وظيفيًا. إنه جزء جوهري من تصميم الماكنة بقدر ما تُمثل أنظمة التسخين والتبريد في الجسم البشريِّ أحد مكوناته الأساسيَّة.

تشتمل هذه الأنظمة استجابات خاصة بالتوازن الداخلي تُحافظ على الحياة من أمثال التعرق والرشح، والارتجاف، وأنواع الحمَّى. إنها مكونات أساسيَّة في جهاز الجسم الفسيولوجيِّ لا محض تكيفات جانبيَّة مثل الأحياز المثلثة أو الظواهر العرضيَّة. وعلى غرار الجسم، يتعذر على مكائن الاحتراق الداخلي أن تعمل من دون أنظمة تبريد متخصصة: وعليه، ستُمثل أنظمة التبريد، في مثال الماكنة، تكيفات.

دعونا نمضِ بهذا القياس خطوةً أخرى. لنفترض أن الماء المُستخدم في تبريد ماكنة السيارة حوّلَ إلى مُبردٍ ثانٍ أصغر بمروحة لتدفئة مقصورة السائق/المسافر. ألسنا معذورين على الأقل في وصفنا لجهاز تدفئة السيارة بالناتج العرضيِّ للنظام؟ الإجابة هي، إنه بدلًا من تمثيل جهاز التدفئة لظاهرة عرضيَّة طارئة، فإنه يؤلف طريقة محسوبة حسابًا دقيقًا غايتها استخدام ما هو ناتج عرضي حقًّا (أي الحرارة الزائدة) لمنفعة السائق، وإشباع رغبته بالشعور بالدفء الدائم. إن القدرة على الحركة التي يريدها الناس من السيارات والرغبة في الدفء، على كل حال، ليستا أجزاءً من الماكنة ولا

مظاهر تصميميَّة، ولا نواتج جانبيَّة: بل هما يعللان وجود السيارة ذاتها بجهاز التدفئة بداخلها. وأما جهاز التدفئة في السيارة، فمثله مثل أي أداة مُصمَّمة تعتمد في أداء وظيفتها على منتج ثانوي لا يصبح بالضرورة، ولهذا السبب، ناتجًا عرضيًا.

إن إطلاق المكائن للحرارة هي حقيقة عارضة غير مؤاتية، يحولها البشر، بفضل براعتهم، إلى شيء نافعٍ. وإن كانت المكائن تُطلق ضوءًا بدلًا من الحرارة، فإن المهندسين قد يتوصلون إلى طريقةٍ للاستفادة من الضوء الفائض، ويخترعون وسائل بديلة لتدفئة السيارات في المناخ البارد. صحيح أن الغاية من تصنيع السيارات ليست تصنيع أجهزة التدفئة، وبالمثل، فإن الغاية من خلق العيون، بعمليَّة التطوُّر، لم تكن إنشاء الأجفان. فالأجفان تكيفيَّة أيضًا (وتُعد النظارات أداة مُعززة إضافيَّة من صنع الإنسان). إنَّ الأجزاء المؤلفة لآليَّة متكاملة ومتداخلة هي القادرة على الإنجاز.

إنَّ استيعاب علاقات مترابطة وظيفيَّة مثل هذه يستدعي شيئًا يتجاوز تصنيف الخصائص إلى الفئتين الرئيسيتين الخاصتين بالتكيف والناتج الثانويّ. إن الأمر يتصل باستيعاب نطاقٍ من التكيفات الأساسيَّة لا تقف عند حدود النواتج العرضيَّة للتكيفات، والاستخدامات، والتعزيزات، وفوائض التكيفات، والتجميعات الناتجة عن تعزيز التكيفات، وهكذا، إلى ما لا نهاية. وبهذا المعنى، فإن التفسير الدارونيّ يرنو إلى الماضي بحثًا عن التكيفات التي ورثناها من بيئة الأسلاف، ثم يتطلع إلى تأثيرات التاريخ والثقافة

في الطريقة التي تُعدل بها التكيفات المُطوَّرة، إن تصورناها بدقةٍ، وتوسع وتُعزز بمهارةٍ، وحتى تقمع، في الحياة البشريَّة. إن الغاية من وراء ذكري لحقيقة أن ماكينات الاحتراق الداخلي قد تُطلق الضوء بوصفه ناتجًا عرضيًا بدلًا من الحرارة، هي تأكيد عرضيَّة أو احتماليَّة كلٍ من التكيفات ونواتجها العرضيَّة: هذا هو، في الواقع، ما يبدو عليه الأمر، إذ يجد الناس متعةً في تناول الجبن بالكيك وأيضًا في الإصغاء لشوبان. فقد كان يمكن أن نسلك سلوكًا مختلفًا لو كانت الظروف قد تغيرت قليلًا في بيئة الأسلاف.

هذه العرضيَّة ـ الاتكال على الحوادث التاريخيَّة التي لا نعرفها تمام المعرفة، وعلى الظروف ما قبل التاريخيَّة التي لا يمكننا سوى التوصل إلى تخمينات جزئيَّة بشأنها - تجعل من حقل علم النفس الداروينيِ لا معتمدًا على السطوة العامة للنظريَّة التطوُّريَّة فحسب، بل أيضًا على الملاحظة التجريبيَّة للعقل البشريّ وخصائصه التكيفيَّة مثلما نعرفها اليوم، لا سيما عند التعامل معها في ضوء المنظور عبر الثقافي. إن اعتبار جميع هذه العوامل، إلى جانب المعلومات المتوفرة لدينا عن مجموعات الصيادين ـ الجامعين الذين نجحوا في البقاء والانتقال إلى العصر الحديث، هو أفضل ما يمكننا فعله للتوصل إلى الفهم المُحتمل الأقرب للعقل البشريّ ونتاجاته، من أنواع الفؤوس البدائيَّة إلى مسرحيات شكسبير الكوميديَّة. ينفعنا ذلك أيضًا في تحقيق فهمٍ أفضل لمحدوديَّة عقلنا: بمعنى تلك المجالات التي يقدر للعقلِ فيها العمل على الدوام بنحوٍ أخرق، من

مثل الميل نحو ردود الأفعال العاطفيَّة العبثيَّة، أو التحيزات السلبيَّة المُضادة، أو المُعيقة لبلوغ الهدف. وهنا، مجددًا، تؤلف الهندسة المعكوسة نموذجًا إجرائيًّا مناسبًا. فمثلما أن بوسع المرء، الذي يعلم بأن الحرارة الزائدة من الماكنة هي التي تُزود جهاز التدفئة في السيارة بالطاقة، أن يفهم السبب في عدم عمل الجهاز حال تشغيله في الصباح البارد، وأن يستوعب الأصول التطوُّريَّة للتفضيلات الفَنِيَّة التي جعلت تاريخ الفُنون يتطوَّر على هذا النحو.

فلا الكتابة، ولا القراءة ولا الكيك بالجبن، ولا سيارات الكاديلاك، هي تكيفات من العصر البليستوسيني. ومع ذلك، يتعذر التوصل لفهم وافٍ لأصل نشأتها وشعبيتها إن تجاهلنا الميول والاهتمامات والقابليات المُطورة التي تتسع وتخدم أغراضًا متنوعة. يستمد البشر الشعور بالمتعة من السفر، والتحرر في المساحات المفتوحة: «إنهم أنواعٌ اجتماعيَّة تحب التواصل؛ وأيضًا أنواعٌ نهمة تستذوق تناول الحلوى؛ وعوامل مثل هذه كفيلةٌ بتعليل بروز التقانات والأشكال الثقافيَّة بنوعيها ما قبل التاريخيَّة والحديثة. وإحدى مهمات علم النفس التطوُّريّ هي جلاء هذه الارتباطات؛ والجماليات الداروينيَّة في الفُنون». ومثلما أسلفنا، فقد وصف إدوارد ا. ولسن تابو سفاح القربى لا بوصفه ناتجًا عرضيًّا لتأثير وسترمارك، بل بوصفه كتعزيزات وتشريعات متصلة به. لقد تحدثت عن « الامتدادات «. وما اختيار ولسن للكلمات إلا فعل صحيحٌ تمامًا، وأيضًا وصف بينكر التفصيلي للفنون بوصفها وسائل يحقق

البشر من خلالها المتعة عبر العناية بالتفضيلات الإدراكيَّة التي كانت تكيفيَّة في بيئة الأسلاف. يناغي الكيك بالجبن تفضيلات اللذة الأصليَّة، وتفعل الشيء ذاته أنشودة «حلقة خاتم النيبلونغ» للموسيقي ريتشارد فاغنر بأساليب قد تبدو أكثر عاطفيَّة وأعمق فكريًّا.

***

4

وبناءً على ما سبق، أُعلن وقوفي إلى جانب الرافضين لوجهة نظر سيمونز/ليود/جولد عن النشوة الجنسيَّة عند الإناث، بوصفها ناتجًا عرضيًّا غيرَ تكيفيٍّ لعمليَّة ذكوريَّة تكيفيَّة. تحدثت ليود عن تعذر تحديد أي صلة مباشرة بين النشوة والحمل عند الإناث، ووظفت هذه الحقيقة، بالتوافق مع ما عرض له جولد، لتستنتج أن النشوة عند الأنثى ليست تكيفًا. لكني أرى أن هذا التحليل يكشف ضمنًا عن وجهة نظر قاصرة وساذجة للتجربة الجنسيَّة البشريَّة. ووجهة النظر هذه، في هذا النطاق، متوازية توازيًا مباشرًا مع النقاشات المعنيَّة بمعرفة إمكانيَّة التعامل مع اللذائذ الفَنِّيَّة بوصفها تكيفيَّة. استفادت ليود كثيرًا من حقيقة أن المتعة البظريَّة المُستحثة ذاتيًّا في العادة يمكن الحصول عليها من دون شريك. ولكن يمكن قول الشيء ذاته عن الجزء الأكبر من النشوة عند الذكور في حيواتهم الممتدة - وهذا، على ما يبدو، لا يستدعي منا التساؤل عن مكانتها عند الذكور بوصفها تكيُّفًا. هاجم البيولوجي، جون الكوك، فرضيَّة ليود، مُجادلًا أن تكيُّفًا مثل النشوة الجنسيَّة عند الأنثى لا يتحتم عليه أن يكون حاضرًا في كل اتصال جنسيٍّ كي يمكن عَدُّهُ تكيفًا، وقطعًا هو محق بقوله. لقد كانت ليود مناهضة لمجموعة جوانب قياسيَّة

تُمثلها النشوة القذفيَّة عند الرجال؛ إنه تحديدًا البرنامج الذكوري الذي أدانته وشجبته بشدة في مواقف أخرى.

فكر للحظةٍ بالذخيرة الهائلة من الصور الذهنيَّة والمشاعر الحسيَّة التي بوسع النساء والرجال التعبير عنها في التجربة الإيروسيَّة. إذ يمكن لأي من هذه العناصر أن تُعزز المتعة الجنسيَّة، وهي جميعًا، عمليًا، قابلة للتوريث، بمعنى أنها حاضرة على الدوام بنسبٍ مائويَّة محددةٍ في الشرائح السكانيَّة، لكن من غير المرجح وجودها في كل فرد. ولذا، فالنهدان هما منطقة مُثيرة جنسيًا لبعض النساء، وأداة مداعبة يهواها الرجال، لكنهما ليسا كذلك للبعض الآخر. وتبلغ بعض النساء ما يعرف بالنشوة المهبليَّة، وبعضهن الآخر بالنشوة البظريَّة، وتبلغ بعضهن النوعين كليهما، وهناك من يستمتعن بممارسة الجنس، لكنهن لا يبلغن الذروة الجنسيَّة أبدًا. فكر في أنواع الوضعيات الجنسيَّة مثل الجنس الفموي الذي تُعد القبلة من أهم أشكاله. وعلى حين أن التقبيل الإيروسي لا يؤدي إلى الحمل، ولا يمثل حتى ممارسة عالميَّة عبر ثقافيَّة موثوق بها، فمنْ سيقول إن القبلة هي ناتج عرضيٌّ لا تكيفي للعلاقة الجنسيَّة؟ إن الإثارة الإيروسيَّة لالتقاء الشفاه البشريَّة هي تكيف مطوَّر. والنظرة القاصرة والضعيفة للجنس الإيروسي فحسب هي التي تُسبغ فعل التكيف حصريًا على النشوة الذكريَّة، وترى أن كل شيء آخر يحدث في الجنس: من المداعبة والملاعبة إلى لطف المعاملة فيما بعد، هو مصاحبة عرضيَّة، وناتج ثانوي مثل بياض العظم أو حرارة الماكنة.

إن العاطفة الإيروسيَّة مُشبعة بأحاسيس جياشة، ومشاعر عميقة دفينة، وخيـال، وتوافق، ومخاطر، وصراع، وأيضًا التجريب في جميع أنواع الحميميَّة والتغريب البشريِّين. إن الصلات بين الإيروسيَّة والتكاثر واضحة. أما العوالم الجماليَّة للجمال الفَنِّي الطبيعيّ فلا ترتبط ارتباطًا واضحًا بالتكاثر. مع ذلك، يخلق الفَنُّ متعةً وإثارةً رفيعتين، وينمي فهمنا للممكن إنسانيًا. إذ ينشأ الجمال، على غرار الإيروسي، عفويًا بوصفه مصدرًا للمتعة في الثقافات عبر العالم، وهذا يعني ضرورة اهتمام الداروينيّ الفضولي به. وبالنظر إلى العالميَّة الواضحة لمتع الفنون، يجب أن تكون سهولة تفسير هذه المتع بقدر سهولة تفسير متع الجنس والطعام: وإن تعذر تفسيرها بأسلوبٍ ميسرٍ يؤلف مشكلةً رئيسةً للراغبين في تعزيز أهميَّة التطوُّر للتجربة البشريَّة بجوانبها كافة.

لقد تحدثت، في الفصل الأول، عن التأثير الذي تمارسه الاهتمامات الغريزيَّة وردود الأفعال العاطفيَّة والمناظر الطبيعيَّة في الأذواق. وافترض الكثيرون، أو نزعوا ، نحو التعامل مع هذه الظواهر الحديثة بوصفها نواتج عرضيَّة لعواطف وغرائز ما قبل تاريخيَّة، مع كونها تخاطب مباشرةً وتُشبع الاهتمامات وأنواع التمتع الثابتة القديمة. ثمة، في الواقع، ما يبرر تشكك بينكر في محاولة المصادقة على الفُنون، وجعلها تبدو أكثر عمقًا وأهميَّة مما هي عليه، من خلال اختراع قصص تكيفيَّة عنها مع لحظ انتفاء الحاجة لمصادقة كلتا الحالتين: إن ما ترغبُ به الجماليات التطوُّريَّة هو أن نعكس هندسيًا

أذواقنا الحاليَّة ـ بدءًا بالأذواق التي تبدو لنا عفويَّة وعالميَّة ـ ابتغاء فهم مصدر نشأتها. ومن حقنا أن نفعل ذلك مع الفنون مثلما نجربها اليوم كما هو الحال مع الطعام أو الجنس.

يذكر بينكر في أكثر من مناسبة العقاقير الترفيهيَّة: مواد تُحقن في الجسم كي تُحدث إثارة مباشرةً في دوائر المتعة في الدماغ، وشبَّهها بمجموعةٍ من المفاتيح التي تفتح مراكز اللذة المُختزلة: إنها تمنحنا اللذة من دون الاضطرار لبذل الجهد الذي يتطلبه الإحساس باللذة بالوسائل الطبيعيَّة. وهنا يمكننا، على الأرجح الاتفاق على «ناتج عرضيّ». فإن تمكن باحثٌ ما في الكيمياء يومًا ما من اختراع عقارٍ يمنحنا الشعور بالمتعة التي نحصل عليها من تسلقنا أحد الجبال من دون أن نضطر، في الواقع لتسلُّقه، فقد يغري الكثير من الناس باستخدامه. مع ذلك، لن تكون هناك صلة جوهريَّة بين المشاعر التي قد تداهمك وأنت واقف على قمة جبلٍ بعد نجاحك في تسلقه، والمشاعر التي ستداهمك بعد تناول العقار.

وبنحوٍ مماثل، فإن لوحة طبيعيَّة مؤثرة عاطفيًا لا يمكنها أن تؤثر فينا بالطريقة ذاتها. فالصلة بين منظر طبيعيٍّ للرسام الإيطالي سلفاتور روسا ومشاعرنا في العصر البليستوسيني حيال المناظر الطبيعيَّة ليست صلة خاصة بالناتج العرضي. فإن رسم روسا المنظر تحديدًا لتحريك هذه المشاعر، فستكون الصلة عندها جوهريَّة. ليست اللوحة عقارًا يعدل من كيمياء الدماغ ويمنحنا مشاعر نحس من خلالها «بالمناظر الطبيعيَّة الجميلة». يتحدث بينكر في سياق شرح الفنون

عن إمكانيَّة رؤيتها بوصفها «سبيلًا إلى معرفة كيفيَّة الوصول إلى دوائر المتعة في الدماغ، وتنشيطها قليلًا من دون الاضطرار إلى تقديم مقادير من التوافق والمواءمة الإضافيَّة إلى العالم القاسي».
صحيح أن اللوحة قد تبدو في نظر بعضهم دليلًا على الانسجام والوفاق مثلما يتبين في قولهم: «دعونا نذهب إلى الريف ونتمتع برؤية المناظر هناك». فيرد المدعو قائلًا: «كلا، سيستغرق منا هذا الأمر وقتًا طويلًا. أفضِل البقاء هنا والتفرج على بعض اللوحات الطبيعيَّة الجميلة». لكن هذا لا يصدق على الناتج العرضي.

إن حُججي مبنيَّة على فكرة تفيد أن مفردات التكيف في مقابل النواتج العرضيَّة لا يمكنها أن تُقدم فهمًا للأصول القديمة، ولا الواقع الحالي للتجربة الجماليَّة والفَنِّيَّة. إن الفنون، وفيما إن أردنا فهمها من منظور تطوُّري، ليست بحاجة إلى تعظيمها بوصفها تكيفات داروينيَّة مماثلة للغة، أو النظر بالعينين كلتيهما، أو حتى العين ذاتها. وبالمثل، لا ينبغي تجاهل الفنون بوصفها ناتجًا عرضيًّا للتصادم بين البيولوجيا البشريَّة والثقافة. إن الفنون تُكثف التجربة، وتُعززها، وتطوِّرها زمنيًّا، وتجعلها أكثر تلاحمًا وانسجامًا. حتى لو حلت الفنون محل التجربة، فإنها لا تقفز إلى لحظة اللذة عند الكائن العضويِّ البشريِّ، ولا تُقدم ذلك بوصفه بديلًا عن كُل شيء آخر. يتخيل المخرج والكاتب وودي ألن، في فيلم «النائم» الذي أخرجه عام 1973، الناس وهم نائمون في أسطوانة بحجم كشك التلفون تُسمى «ذروة التهيج» حيث يجربون آنيًّا الشعور باللذة كما في العلاقة الجنسيَّة من دون الاضطرار إلى المرور بمرحلة المداعبة

والملاطفة المزعجة والمُستهلكة للوقت (ولا حاجة بنا للقول إن مرتاد السينما يشعر بهذه اللذة اللحظيَّة عندما يحتجز وودي ألن مصادفةً في إحدى هذه الأسطوانات). لنتخيل، ابتغاء الحصول على معادل فَنِّيِ، «ذروة جماليَّة». أضغط الزر الصحيح، عندئذ، بوسعك أن تجرِب اللذة من ذلك النوع الذي تُنتجه رواية «العقل والعاطفة» لجين أوستن، أو الأوبرا المأساويَّة «لوجيا دي لامرمور» للإيطالي غايتانو دونيزتي من دون أن تضطر، واقعًا، إلى قراءة الكتاب أو الاستماع للعمل الأوبرالي. إن ما يجعل النُكتة مُسلية (إن كانت مُسلية) هو عبثيَّة محاولة تخيل وجود لذة مُحددة، مثل النشوة الجنسيَّة، يمكن لعملٍ ما إحداثها. إن كل عملٍ فَنِّي عظيم يدور، على شاكلة تسلق جبلٍ، حول خوضنا للتجربة ذاتها؛ إنه لأ يتصل بتجربة المتعة اللحظيَّة والخاطفة المتحصلة من إحساسنا به. وإن كان الأمر كذلك، فإن العقاقير والأدوية سوف تفي بالغرض.

وباستعارة قياس أقل هزليَّة، مع أنه ساحرٌ قطعًا من خبير الجماليات الألماني إيكارت فولاند، قد نُفكر في دوران الفراشة حول الفانوس ليلًا. لربما، يتعين علينا، في حالة الفَنِّ، أن ننظر إلى أنفسنا بوصفنا فراشات قد «نجحت في اختراع فانوس من أجل الدوران حوله». وإن كانت الفنون شبيهةً بالفانوس، إذن يبقى السؤال الداروينى قائمًا عن السبب الذي يدفعنا إلى العمل بجدٍ لاختراعها، وأيضًا الشعور بالمتعة عند التعامل معها. إن التكيفات المطورة هناك بحاجة إلى من يكتشفها، ويصدق الحال على امتداداتها في داخل حيواتنا الفَنِّيَّة والجماليَّة.

الفصل السادس

استخدامات الخَيال
1

يعد معيارُ التجربة المتخيلة، وهو الأخير من بين معايير الفَنِّ عبر الثقافيَّة الاثني عشر المُبينة في الفصل الثالث، الأهم بنحوٍ قابل للجدل والمناقشة. ومثلما هو معروف، فقد تظهر الأعمال الفَنيَّة في هيأة مواد طبيعيَّة مثل المنحوتات الحجريَّة، واللوحات الفَنِيَّة، والخربشات والخطوط المتمايلة الداكنة التي تخلفها بقع الحبر على الورق أو النقاط في شاشات الحواسيب، أو موجات الهواء المُهتز التي تصدرها الآلات الموسيقيَّة لتحفيز آليات الأذن الداخليَّة. ومع ذلك، يمكن القول إنَّ الأعمال الفَنِيَّة لا تقع في العالم، بل على مسرح العقل البشريّ، هذا إن تعاملنا معها، بصرامةٍ، بوصفها موضوعات للتجربة الجماليَّة. إن عبارة «مسرح العقل» هي استعارة مجازيَّة مناسبة دالة ضمنًا على حدث مسرحيّ، وديكورات، وممثلين، والأهم

الإحساس بعالم متخيلٍ.

لا يمكن للحياة والعالم أن يكون لهما معنى إن كانت التجربة برمتها مُتخيلة على شاكلة تجربة الفَنِّ. إن شم الدخان الذي يحفز الشعور بالخوف، ويجعلنا نُدرك آنيًا احتمال اندلاع النار في المنزل يتطلب منا، حرفيًا، أن نفهم أن الخطر حقيقي بنحوٍ ملموسٍ وواضحٍ. وإدراك أن قصة ما حول امرئٍ يشم دخانًا ويشعر بالفزع، نتيجةً لذلك، لا تُمثل مناسبةً لاتخاذ فعل، تُعد أحد الجوانب الأساسيَّة في التجربة العاديَّة. وبالمثل، فإن إدراك الكيفيَّة التي يتطوَّر على وفقها هذا التمييز بين عالم الخيال والواقع في الفَنِّ وتجربة الجمال هو بالفعل سؤال مُعقد وقديم.

في كتابه (نقد مَلَكة الحكم، 1790)، قدم الفيلسوف إيمانويل كانط، نظريَّة الفَنِّ الأكثر أهميَّة التي تناول فيها الحدس عند اليونانيين والرومان بشأن الفنون، والجمال في الطبيعة، ومفهوم الجمال عندهما. حيث تؤلف فكرة «التجرد» حجر الزاوية في نظريَّة كانط الجماليَّة، إذ حظيت في زمانه، ولا تزال تحظى بذات الأهميَّة والحفاوة. فالقاضي الذي يترأس جلسات المحاكمة لا يفترض به أن يتعامل بفتورٍ ولامبالاة مع مجرياتها؛ إذ يتطلب عمله منه الاهتمام، والإنصات إلى المتحدثين، والانصراف للتفاصيل كليًا.

مع ذلك، يجب أن يكون مُراقبًا «مُتجردًا»، ومهتمًا اهتمامًا ثابتًا وراسخًا بنتيجة الدعوى، وأيضًا ينبغي له أن يتحلى بالموضوعيَّة والتجرد في اهتمامه وتعامله عمومًا. إن توظيف كانط لمفهوم التجرد

بفقراته الافتتاحيَّة من كتابه، كان له دور كبير بتوسيع فكرة النزاهة واللاتحيز لتشمل تأمل الأعمال الفَنِيَّة.

يرى كانط أن النقيض للتأمل الموضوعيّ يقع تحديدًا عندما نُبدي اهتمامًا في وجود مادة لتجربةٍ ما، ولا سيما حين تنجح المتعة التي نحصل عليها من مادةٍ ما في إشباع رغبةٍ في داخلنا. ويقول إنه لكي نشعر بالمتعة في تناول وجبةٍ ما، يجب أن يوجد الطعام فعليًا ويطفئ لهب الجوع فينا. ومع ذلك، يكون الموقف مختلفًا تمامًا في حالة وجود شيء جميل خاضع للتأمل المجرد. إذ ليس لازمًا، في المقام الأول، أن يوجد مضمون العمل الفَنِّي أو محتواه، وليس مُحتَّمًا وجوده على الإطلاق. فجمال «الإلياذة» يتبدى بمعزل عن السؤال المتصل» هل وقعت الأحداث التي ترويها حقًّا؟». وبنحوٍ مماثلٍ، فإن اللوحة الجميلة ليست مضطرةً إلى تصوير واقعٍ وجودي.

شكك كانط، في مستوى آخر، حتى في الوجود الطبيعيّ للعمل الفَنِّي، بمعنى أننا في تقديرنا للشيء الجميل، فإننا لا نستجيب سوى لما يسميه «تمثيل» الموضوع، أي كيف يبدو أو يظهر في مخيلتنا، أو كيف يصل، مرةً أخرى، إلى مسرح عقلنا. وعليه، فإن الرسم النافر لعملٍ منحوتٍ قد يكون، من منظور كانط، جميلًا بقدر جمال المنحوت الفعلي المُستنسخ بصريًا. وبالمثل، فإن [تجربة] الإصغاء إلى سمفونيَّة موزارت في المذياع، أو في جهاز تسجيل ذي مواصفات عالية مصنوع قبل عدة أعوام، لا تقل جمالًا عن الإصغاء إليها مباشرةً بينما تعزفها الفرقة الموسيقيَّة. فاللوحات ما هي

إلا موضوعات طبيعيَّة مُعلقة في المتاحف، لكنها لا تظهر للوجود، بوصفها موضوعات جماليَّة، إلا في الميدان الذي سماه كانط «اللعب الحر للخيال». إن العمل الفَنِّي، إن ما جُرِّب بصورةٍ مناسبةٍ، يوجد «بين قوسين»، وهو منعزلٌ ومتجردٌ لا من العناية الفائقة، بل من الاحتياجات والرغبات الشخصيَّة المباشرة، والمخططات العمليَّة.

إن أفضل وصف، يمكن تقديمه، لتجربة الجمال، هو قول كانط المأثور: «وجودٌ معلقٌ». والتي وردت في شرحٍ لمتطلبات التجرد في التجربة الفَنِيَّة قدمها عالما النفس التطوُّريّ جون توبي وليدا كوزميدز. فبينما أدعى كانط أن تعليق الاهتمام في وجود موضوعٍ ما يعد استجابةً متخيلةً مؤاتية وأساسيَّة للفَنِّ، قال توبي وكوزميدز، بوجهٍ عامٍ، إن حيواتنا المتخيلة أساسيَّة لإنسانيتنا، وتؤدي دورًا كبيرًا في تشكيل طبيعتنا بفعل التطوُّر. والفَنُّ السردي، على وجه الخصوص، ما هو إلا امتدادٌ مُكثفٌ ومتكيف وظيفيًّا للخصائص العقليَّة التي تُميزنا عن الحيوانات الأخرى.

وبأسلوبٍ مشابهٍ، فإن قولنا إن المشاركة الذهنيَّة في عوالم القصة المتخيلة هي سمة عالميَّة عبر ثقافيَّة تدلُ سلفًا أن الحكي أو سرد القصص هو تكيفٌ مُطورٌ. تتعزز هذه الفكرة وتكتسب دعمًا إضافيًّا بحقيقة أن الناس، أينما كانوا، يشعرون أن القصص مؤثرة وآسرة فكريًّا وعاطفيًّا؛ إنهم يشعرون بمتعةٍ بالغةٍ في الإصغاء لها وقراءتها أو مشاهدتها مُجسدة تمثيليًّا. سيروي العديد من الجامعين ـ الصيادين الباقين إلى اليوم قصصًا ـ متخيلة، أسطوريَّة، تاريخيَّة، أو حتى قصصًا

من تجارب الحياة اليوميَّة ـ وهم جالسون حول النار، وليس هناك ما يدعونا إلى الشك في أن هذه القصص وأمثالها كانت تُروى في الكهوف في العصر البليستوسيني. فطن توبي وكوزميدز أن حقيقة المتعة التي نشعر بها، وعالميَّة الحكي، يؤلفان أول حلقة صلبة في سلسلة حلقات الشرح والتفسير المُحتملة، وقالا: «يود التطوُّريُّون أن يعرفوا السبب في تصميم العقل بهذا الشكل الذي يجعله يجد المتعة في القصص».

***

2

لا بدَّ من أن القدرة على تخيل السيناريوهات والأحوال والأوضاع غير الظاهرة للوعي المباشر قد كانت قوة تكيفيَّة في مرحلة ما قبل التاريخ البشريَ مثلما هي في عالم اليوم. إننا نتخيل المكان الذي كنا فيه في الشهر الماضي، أو ماذا سنفعل في الغد أو العام. وقد نتخيل أنفسنا في زيارةٍ إلى ذاك المطعم، أو نتخيل كيف ستكون عليه حياتنا لو أننا حصلنا على وظيفةٍ أو تزوجنا من شريك ما. ونحاول تخيل أين وضعنا الوصفة الطبيَّة أو ما المسافة التقريبيَّة بين مدينتي بوسطن ونيويورك. يسمحُ لنا الخيال بالتفكير بالأدلة غير المباشرة، ووضع سلسلة الاستنتاجات بشأن ما قد حدث أو ما قد يحدث لاحقًا. إنه ينفعنا في التحفيز الفكري والتنبؤ، والتوصل إلى حلول للمشكلات من دون التجريب الذي يستهلك الكثير من الوقت والجهد في الممارسة العمليَّة. يشترك المخططون الاستراتيجيون في وزارة الدفاع الأمريكيَّة في ألعابٍ حربيَّةٍ متطوِّرةٍ ومعقدةٍ تُقترح فيها خطط عمل مُتخيلة، وتُخمن النتائج. يمكن القول، في هذه الحالة، إن المشتركين في الألعاب الفيديويَّة الحربيَّة يقفون في صفٍ طويلٍ يصلهم بالصيادين- الجامعين في العصر البليستوسيني الذين تخيلوا نوع الطعام الذي يحتمل توفره في الوادي التالي، فيقررون على أثر ذلك التوجه إليه متجاهلين كل المخاطر والتكاليف

المُحتملة. إن قابليَّة التفكير الاستراتيجي والحصيف والشَرطي، منحت مجموعة المخططين هؤلاء ميزةً تكيفيَّة هائلة مكّنتهم من التفوق على جماعات أخرى عاجزة عن التخطيط بهذا النوع من العمق والتفاصيل التخيليَّة.

يمنح الخيال للبشر واحدةً من أهم الوسائل الإدراكيَّة المُطورة بفضل سماحه لنا بمواجهة العالم بوصفنا واضعين للفرضيات، ومُجربين للتفكير لا مجرد واقعيين ساذجين يكتفون بالاستجابة المباشرة إلى التهديدات أو الفرص الآنيَّة (وهو الوضع العام بين الحيوانات الأخرى). يقول توبي وكوزميدز: «يبدو الأمر كما لو أن البشر قد طوروا آليَّة إدراك متخصصة تسمح لهم بدخول عوالم متخيلة والمشاركة فيها». ويسميان هذه القابليَّة «الإدراك المنفصل». فعلى غرار أرسطو الذي تحدث في (فَنِّ الشعر) عن عالميَّة اللعب المحاكاتي بين الأطفال، وعالميَّة المتعة التي نشعر بها عند رؤية الأعمال المُقلدة، يؤكد الباحثان أصل العمليَّة الذهنيَّة في لعب الأطفال الظاهريِّ. إن لعبة التظاهر، والكشف عن جزء من نمو الطفل الطبيعيِّ يتطلب آليات مذهلة في دقتها لفصل عالم اللعب عن العالم الطبيعيِّ، وعن عوالم اللعب الأخرى. ولا يتصل الأمر بالتخلي عن التمييز بين الصح والخطأ، بل بانفصال عالم اللعب، وتحول الحقيقة إلى حقيقة خاصة بهذا العالم.

يحوز البالغون فكرةً نمطيَّة عن الأطفال تقول إنهم ميَّالون إلى الخلط بين الخيال والواقع، وإنهم يتظاهرون باللعب مع العالم

الحقيقيّ. ووضع الاختصاصي النفسي الاسكتلندي، الآن م. ليسلي هذه الفكرة الشائعة في سياقٍ أكثر دقةً عبر تأكيده البراعة العفويَّة والغريزيَّة التي يبديها الأطفال الصغار في التظاهر. دعونا نقرأ، مثلًا، هذا الوصف الرائع لعمل ليسلي التجريبيِّ الذي قدمه المختص في علم النفس التطوُّريّ، باسكال بوير:

يتظاهر الأطفال أنهم يصبون الشاي من إبريق فارغ في بضعة أكواب (وهم حريصون على وضع فوهة الإبريق في مكانها الصحيح، وصب كميَّة توافق حجم الكوب، لأن الطفل سيضطر إلى إعادة ملء الكوب في حال لم يسكبه في موضعه المناسب. والآن يجد طفلٌ في الثالثة من عمره نفسه أمام كوبين فارغين (عَمليًّا)، وعليه أن يتخيل أن أحدهما فارغ والآخر مملوء، فيسكب الشاي في الفارغ ويترك الثاني. هذا النوع من الأداء البارع حاضرٌ في جميع مواقف التظاهر والادعاء. إذ يمكن لجهاز الطفل الإدراكي أن يتعامل مع الافتراضات غير الواقعيَّة في المواقف، ويتوصل إلى استنتاجات تخص التوصيف الحدسي الذي ينفعه في فهم السياق المُتخيل لا السياق الحقيقي.

إن القابلياتِ التخيليَّة الدقيقة التي يتحلى بها الأطفال الصغار، لافتةٌ وتستحق الإعجاب من حيث اتساع نطاقها الإبداعيِّ-إذ للأطفال القدرة على المشاركة في ألعاب المحاكاة في أي مجال من مجالات تجربتهم الحقيقيَّة، وبوسعهم، على الأقل، أن يضعوا قواعد وتقييدات مترابطة ضمن عوالم يخترعونها بحريَّة، ولكنها تمثل في الوقت نفسه عوالم متخيلة متسقة. إضافةً إلى ذلك، يظهر

الأطفال دقةً فائقةً في الحفاظ على عوالم الخيال مفصولةً عن عوالم الواقع، وأيضًا عزل العوالم المتخيلة العديدة عن العالم الواقعيِّ الفعليِّ. ويمكنهم أن «يختاروا» حقائق من عالم-اللعب لكل عالم محاكاتي منفصل، وبقدرتهم أيضًا تمييزه عن فعاليات العالم الواقعيِّ. وبهذه الطريقة، يكون الظهور الطبيعيُّ للعب المحاكاتي مصحوبًا بقدرةٍ طبيعيَّة موازية لتمييز الخيال عن الواقع. وفي حال لم يتمتع البشر بهذه القابليَّة، التي تتطوَّر تلقائيًّا عند الأطفال، ستضعف، بصورةٍ منتظمةٍ، قدرة العقل على معالجة المعلومات الخاصة بالواقع، وستختلط بالفعاليات في العوالم المتخيلة.

وعلى وفق ذلك، يتوافق تظاهر الأطفال باللعب مع متعةٍ عفويَّة في ميدانٍ آخر، هي تجربة رواية القصص بين البالغين. في توصيف توبي وكوزميدز، تتألف القصص، بنحوٍ لا يختلف عن سيناريوهات حفلات الشاي، من «مجموعة الفرضيات» التي تتواشج فيما بينها، لكنها محميَّة مما يعرف الطفل أنه صحيح عن العالم الخارجيِّ ، وبذا، يمنع [الطفل] من الهجرة إلى داخل المعرفة الواقعيَّة وإفسادها. وعليه، تعرف الطفلة ما هو صحيح أو خاطئ عن العالم الحقيقيِّ في غرفة نومها أو في مدرستها، وتعرف أيضًا ما هو صحيح أو خاطئ عن العالم القصصي في «جولديلوكس والدببة الثلاثة»[1]. إن الطفل الذي تمكن بنفسه من جمع المعلومات عن الدببة سيعمم، منطلقًا

(١) حكاية خرافية بريطانية من القرن التاسع عشر تروي النسخة الأصلية منها قصة عجوز سيئة السمعة تدخل منزل ثلاثة من الدببة في أثناء غيابهم، فتجلس وتأكل وتنام فيه. وعند عودة الدببة واكتشافهم وجودها، تستيقظ وتقفز من النافذة، وتختفي إلى الأبد؛ المترجم.

من مشاهدته «جولديلوكس»، مثلًا، فكرة أن الدببة الحقيقيين عندهم أثاث في جحورهم، وإنهم يطبخون العصيدة.

نمارس هذه القابليَّة ذاتها على التظاهر باللعب التي طورناها غريزيًا في مرحلة الطفولة، في كل مرةٍ نلتقط فيها رواية أو نجلس لمشاهدة مسلسل تلفزيوني: إذ ندخل عندها في عالمٍ متخيلٍ من الأفكار المترابطة والمتسقة يشتمل كينونات وجوديَّة، وقواعد استنتاج، تُسهم مجتمعةً في خلق العالم الخاص بنا. قد يكون العالم المتخيل مليئًا بالمغامرات كما صورها المخرج الأمريكي مارتن سكورسيزي، أو بعيدًا مثل بحار الخمر الغامق في الأوديسة، أو سوريالي مُضحك كما في فيلم الرسومات المتحركة عن طائر «الإجابة». بيد أن الشبه المباشر مع عالم التجربة اليوميَّة ليس هو مربط الفرس؛ إذ تُقدم الكثير من الأمثلة المُقنعة عن أكثر أشكال الفَنِّ، والأعمال الأوبراليَّة نضجًا وإتقانًا، مشاهد وأحداثًا ليست أكثر «واقعيَّة « من حفلات الشاي التي تكثر فيها دُمى الدِّببة.

يمارس الأطفال من كل الثقافات، بنحوٍ متوقعٍ، لعبة التظاهر ما بين العام ونصف العام والعامين، وهو الوقت الذي يبدؤون فيه بالحديث والمشاركة الاجتماعيَّة. وهذه الحقيقة إلى جانب آليات الانفصال المُطورة تُعد بمنزلة الدليل على تمثيل لعبة التظاهر وكتابة القصة تكيفاتٍ قابلة للفصل ومُطورة، وأيضًا أشكالًا من العمل الفكري المتخصص.

هنالك حقيقة أخرى تدعم الأساس التطوُّريّ لهذه الآليات تتمثل

بالافتتان البشريِ العالميِ بالقصص المُتخيلة الذي يجب أن نتنبأ به بوصفه وظيفة مطورة تطوُّرا مؤاتيا للعقل البشريّ. لنفترض للحظةٍ أن البشر لا يجدون متعةً إلا بما يعتقدون أنه سرديات حقيقيَّة أو تقارير واقعيَّة تصف العالم الحقيقي. لن تجد النظريَّة التطوُّريَّة، عندها، صعوبةً في عزو فائدة تكيفيَّة إلى المتعة، إذ سنقول إن الحب البشريّ لما هو حقيقيّ ينطوي على قيمةٍ أعانت البشر على البقاء في العصر البليستوسيني. ولربما نقول إنه مثلما أن البشر العقلاء المبكرين كانوا بحاجة إلى صنع فؤوس حادة، وكانوا يعرفون المسالك التي تسير فيها الحيوانات البريَّة، فإنهم كانوا بحاجة أيضًا إلى استعمال اللُّغة لوصف أنفسهم وبيئتهم ولتداول الحقائق فيما بينهم. وإن كان البشر يحبون القصص الحقيقيَّة فقط، ستبرز «مشكلة سرد قصصيّ» فلسفيَّة، لأنه لن يكون هناك قصة مبنيَّة قصديًا في الحياة البشريَّة؛ وستكون البدائل الوحيدة للحقيقة المرغوب بها عالميًا هي أخطاء وهفوات غير مقصودة. إنَّ شخصيات شبيهة بغرادغرايند (في رواية أوقات عصيبة ، لديكنز) من العصر البليستوسيني، ومثلما تشكلت بفعل التطوُّر على الأرجح، ستكون متلهفة لإنفاق جهودها السرديَّة في خلق الحكايات والقصص، بقدر تلهفها لهدر عملها اليدوي في صنع فؤوس غير حادة. وإن كان هذا الإخلاص للحقيقة، ومعه النفور من الفَنتازيا والقصة، قد تطوَّر وأظهر قيمةً تكيفيَّة واضحة في العصر البليستوسيني، فتصبح شخصيات كغرادغرايند أسلافًا مباشرين لنا، ولن نكون بالطبع الأشخاص الذين نُمثلهم اليوم. قد

يتوقع بعضهم أننا سنتفاعل مع قصصٍ معروفة أنها غير حقيقيَّة، أو قصص متخيلة «مختلقة» بالطريقة ذاتها التي نتفاعل بها مع السكاكين العمياء عديمة النفع، أو الأسوأ، رائحة اللحم النتن.

من الواضح أن بشرًا على شاكلة شخصيَّة غرادغرايند لا يمكنهم، على الأرجح، أن يكونوا من الأسلاف الذين أسهموا في تطويرنا في ظل البناء الحالي للشخصيَّة البشريَّة. ينفق البشر في أنحاء العالم كافةً مقاديرَ هائلةً من الجهد والوقت والموارد لخلق القصص الفانتازيَّة وتجربتها؛ فالافتتان البشريُّ بالقصص عميقٌ وشديدٌ إلى حدِّ إمكانيَّة وصفه بالإدمان الفعليّ. إذ بينت دراسة حديثةٌ نسبيًا أجرتها الحكومة البريطانيَّة لحساب الوقت الذي يقضيه الناس في مشاهدة المسلسلات التلفازيَّة، وارتياد المسارح وصالات العرض السينمائيَّة، في بريطانيا، التي تُعد نموذجًا للعالم الصناعي، إن الناس يقضون (6%) تقريبًا من حياتهم في مشاهدة ومتابعة هذه العروض الأدائيَّة. ولا تشمل هذه النسبة قراءة الكتب والمجلات؛ إذ ينفق البريطانيون قدرًا إضافيًا هائلًا من وقتهم في قراءة القصص القصيرة، والروايات العاطفيَّة، وقصص الإثارة والغموض، وما يعرف بالقصص الجادة قديمها وحديثها. إن القصص التي تُقرأ وتُسرد، وتُؤدى مسرحيًا أو شعريًا تُخترع وتروى في الثقافات المعروفة جميعًا سواء أكانت متعلمة أم لا، متطوِّرة تكنولوجيًا أم لا وحيثما تبرز الكتابة، فإنها تُستخدم في تدوين القصص. والحال يصدق على الطباعة التي استُخدمت في إعادة إنتاج القصص بكفاية أكبر،

وأيضًا التلفاز الذي ما أن حل في العالم حتى بدأت أوبرا الصابون في الظهور في قائمة العروض اليوميَّة. إن حب القصص ـ أو غريزة سردها - عالميَّة بقدر عالميَّة التراتبيَّة الهرميَّة، والزواج، والنكات، والدين، والحلويات، والدسم، وتجنب سفاح القربى.

***

3

إن المشكلة بالنسبة للجماليات التطوُّريَّة هي أن نعكس هندسيًا الرغبة غير المُحتملة والبشريَّة للغاية في سرد القصص والاستمتاع بها. يتعين على أيّ حلٍ لهذه المشكلة أن يراعي تحذير ستيفن بينكر الذي أسلفنا الحديث عنه في الفصل السابق: إذ من السهل والعبثي في آن معًا أن نلحظ أن القصة، مثلًا، تُساعدنا على التكيف مع العالم، وتُعزز قدرتنا على التعاون، أو تهوِّن على المرضى معاناتهم، ما لم يكن بوسعنا أن نفترض، بأسلوبٍ معقولٍ، أنَّ تكيفًا أو تعاونًا أو إراحة مثل هذه قد تطوَّرت بوصفها وظيفة تكيفيَّة تُضفي مزايا تُعين على البقاء في بيئة الأسلاف. تتقدم الداروينيَّة الأصيلة خطوةً إلى الأمام، وإن كانت ضئيلة، في تعزيز فرص الأسلاف في العصر البليستوسيني للبقاء والتكاثر.

نورد، أدناه، بعد تذكرنا ومراعاتنا لهذا المتطلب، ثلاثة أنواع من المزايا التكيفيَّة التي قد تُفسر الانتشار الواسع للقصص في الحياة البشريَّة حاليًا وفي الأزمان القديمة. تشتمل «القصص» على تقاليد سرديَّة شفاهيَّة وأساطير ما قبل الكتابيَّة في بيئة الأسلاف، ونلحظ كذلك، بشكلٍ ضمني، بعد اختراع الكتابة، تطوُّرات وإضافات مُكثفة تلقتها هذه القصص، وبرزت في شكل روايات، ومسرحيات، وأعمال أوبراليَّة، وأفلام سينمائيَّة، وألعاب فيديويَّة:

1. تُقدم القصص تجارب بديلة منخفضة الكلفة والمخاطرة. إنها تُشبع حاجتنا إلى خوض التجارب، وتزودنا بإجابات عن أسئلة «ماذا لو؟» التي تُركز على المشكلات، والتهديدات، والفرص التي يرجح أنها اعترضت سبيل أسلافنا، أو ربما تعترض سبيلنا كأفراد وجماعات. القصص هي بمنزلة استعداد للحياة ومفاجآتها.
2. بوسع القصص، سواء أكانت متخيلة أم أسطوريَّة للغاية، أم تُمثل أحداثًا حقيقيَّة-أن تكون مصادر تعليميَّة غنيَّة تُقدم معلومات وقائعيَّة متفقًا عليها. وهنا نلحظ تقلص حيز الغرض التعليمي للحكي في الثقافات المتعلمة، مع ترجيح احتوائها على مزايا أعانت على البقاء الفعلي في العصر البليستوسيني بتقديم وسيلة رائعة ومؤثرة لتوصيل المعلومات.
3. تُشجعنا القصص على استكشاف وجهات النظر، والمعتقدات، وقيم العقول البشريَّة الأخرى، وتلقين القابليات التكيفيَّة المحتملة بنوعيها بين- الشخصيَّة والاجتماعيَّة. إنها توسع من قابليَّة الذهن على القراءة التي تبدأ في الطفولة وتصل أقصى مديات نضجها في التواصل والمشاركة الاجتماعيَّة بمرحلة البلوغ. وبالمثل، تعمل القصص على تنظيم السلوك.

ومع أن بينكر يتعامل، على وجه العموم، مع الفنون بوصفها

نواتج عرضيَّة للتكيفات، إلا أنه يقر أن الحكي القصصي، في أكثر الاحتمالات، قد تطوَّر مباشرةً بوصفه تكيفًا. يستخدم العقل القصة لجلاء الحلول لمشكلات الحياة في خياله؛ إنها المقولة المأثورة: « كليشات الحياة تُقلد القصص ـ وفي قولٍ آخر (الفن) «. إضافةً إلى ذلك، استمد بينكر الاستعارة المجازيَّة الأكثر قدرةً على الإدهاش من لعبة الشطرنج. إذ غالبًا ما نتوقع أن المواقف والاحتمالات التي تفوق الحصر في هذه اللعبة ستتطلب من أساتذتها البارعين الاعتماد على قواعد استراتيجيَّة متمثلة في مبادئ وخوارزميات أساسيَّة ضمانًا للفوز. ولكن هذا غير صحيح. فيمكن لقواعد من مثل: «حافظ على الملك آمنًا» أو «تخلص من الملكة مُبكرًا» أن تكون مُفيدة للمبتدئين في اللعبة؛ أما الخبراء فلا تتوفر لديهم خوارزميات عالية المستوى للاعتماد عليها؛ إذ سرعان ما تزداد اللعبة صعوبةً وتعقيدًا، وعندها لن ينفع كثيرًا توفر المبادئ والقواعد الأساسيَّة. وبدلًا من ذلك، يدرس اللاعبون الخبراء الحركات الموثَّقة في عددٍ لا حصر له من الألعاب الفعليَّة، ويضعون لأنفسهم دليلًا ذهنيًّا بالأساليب التي التزم بها اللاعبون المهرة في مواجهة التحديات والمواقف المختلفة. تُقدم هذه الألعاب، التي يدرس ويحفظ خطواتها أساتذة لعبة الشطرنج، نماذج ووسائل استدلاليَّة تجعل الفوز مُمكنًا في مسابقات فريدة. إن تجربة «لعبة الشطرنج» في حالة اللاعب الماهر لا تتألف من ما يعرفه ويكتسبه من الألعاب التي يؤديها فرديًّا وحسب، بل من ما يعرفه من جميع الألعاب التي شارك فيها شخصيًّا

أو درسها أو راقبها.

ومع أن 32 قطعة من قطع الشطرنج على المربعات 64 توفر عددًا هائلًا من الاحتمالات التوافقيَّة- أو ترليونات لا تُحصى من الحركات- إلا أن مداها سيتقلص بفعل الحوادث الطارئة التي تشهدها التجربة اليوميَّة في الحياة البشريَّة. وهنا أيضًا يكون للقواعد والأقوال المأثورة من مثل «خُذ من غناك لفقرك» و»فكر جيدًا قبل أن تتصرف» استخداماتها الأساسيَّة، وتُقدم منافع بقدر المنافع التي يحصل عليها لاعب شطرنج خبير من قاعدة «حاول التحكم بمنطقة الوسط في رقعة الشطرنج». بينما تُقدم القصص المُتخيلة، التي يجربها البالغون والناضجون ويتذكرونها بمتعةٍ بالغةٍ، مجموعةً مُعقدةً للغاية ومُفيدة من النماذج التي توجه الفعل البشريّ وتُشكل مصدر إلهام له. وتندمج هذه النماذج في التجربة الحياتيَّة اندماجًا عميقًا نسبيًا.

إن مثال الشطرنج المُقارن عن القيمة التكيفيَّة للقصة والحكي إيحائي ومكشوف. فالشطرنج، بعد كل ذلك، ليس لعبةً يشترك فيها العقل البشريِّ في مستوى حساب جميع الحركات المحتملة في أي موقف. وهذه، في الواقع، هي تحديدًا الطريقة التي اتبعتها أجهزة الحاسوب تقليديًا في التعامل مع الشطرنج. إنها تستخدم قوة حسابيَّة صارمة للتغلب على خصم بشريّ؛ ويشتمل ذلك على حذف عددٍ كبيرٍ من الحركات السيئة للغاية التي لن يأخذها الكائن البشريّ بالاعتبار. ينطوي الشطرنج على غائيَّة جوهريَّة غير موجودة

في حذف الحركة السيئة التوافقيَّة للحاسوب؛ أي في الموقف الفعلي للعبة ابتغاء بلوغ مرحلة «كش ملك». وهذه، على أي حال، هي الطريقة التي يشترك بها العقل البشريّ بلعبة الشطرنج، ويستثمر في الغائيَّة الاستراتيجيَّة للحياة، مع اختلاف رئيس هو أن على العقل البشريِّ الاشتراك في عددٍ كبيرٍ من الأغراض لا حدَّ له في الحياة الفعليَّة على النقيض من الغرض الوحيد الخاص بإماتة الشاه في اللعبة.

يبدأ هذا، في المخطط الداروينيّ، بالتكاثر والبقاء، ولذا، ليس توافقًا أن هذه الأولويات تعكس، بدقةٍ بالغةٍ، ثيمات الجنس والموت الأدبيَّة والمسرحيَّة المألوفة. وحول هذه الأولويات العميقة تتجمع الموضوعات الرئيسة للحكايات الشفاهيَّة الأدبيَّة القديمة. تشتمل الحياة، وفقًا لبينكر «حركات تفوق تلك الموجودة في لعبة الشطرنج. فالناس دائمًا، وإلى حدٍّ ما، في صراعٍ، وهذه الحركات، إلى جانب ما يقابلها من حركات مضادة، تتضاعف إلى مجموعةٍ هائلةٍ يتعذر تخيلها من التفاعلات». وبينما يذكرنا بينكر بتعقيدات الحياة، فإنه يطلق صوبنا بعض الاحتمالات:

يشترك الآباء، والأبناء، والإخوة، بسبب من تداخلهم الوراثي الجزئي، في مصالح متعارضة، وأي فعل يوجهه أحد هذه الأطراف نحو طرفٍ آخر من المُحتمل أن يكون إيثاريًا أو أنانيًا، أو مزيجًا من الاثنين. فعندما يلتقي شاب بفتاةٍ، فإن كلًّا منهما قد يفكر في الآخر كشريك، أو رفيق لليلة واحدة، أو لا هذا ولا ذاك. قد

يكون الأزواج مخلصين أو زُناة. وقد يكون الأصدقاء مزيفين. وقد يتحمل الحلفاء قدرًا أقل من حصتهم من المخاطرة، أو قد يتخلون عن حلفائهم إن تبدلت أحوالهم. ومن المحتمل أن يكون الغرباء منافسين أو أعداء شرسين.

يستمر بينكر، الذي بدا متحمِّسًا لموضوعه، في دفع فرضيته خطوةً أخرى، إذ يضيف: « تزودنا السرديات القصصيَّة بلائحة ذهنيَّة بالأحاجي الأساسيَّة التي قد نواجهها يومًا ، والنتائج التي تترتب على الاستراتيجيات التي بوسعنا توظيفها في حلها. ما الخيارات المتوفرة لي إن ارتبت أن عمي قتل أبي، واستولى على منصبه، وتزوج أمي؟...ما الأسوأ الذي يحتمل وقوعه إن ارتبطت بعلاقةٍ تُشعل جذوة حياتي المملة كزوجةٍ لطبيبٍ في الأرياف؟...يمكن العثور على الأجوبة في أي مكتبةٍ أو محل لبيع أشرطة الفيديو».
إلا أن القصص المذكورة لا تزود جمهورها، عمليًا، بالمعلومات بالطريقة التي يقترحها بينكر ظاهريًا، فما يقوله يذكرنا برد الفيلسوف الأمريكي جيري آلان فودور، الذي استمتع كثيرًا بهذا المقطع في مراجعته لكتاب (كيف يعمل العقل): «فماذا لو تبين، بعد أن استخدمنا الخاتم للتو، أننا سنكون خالدين وسنحكم العالم؟ من المهم أن نُفكر بالخيارات المتاحة مُبكرًا، لأن شيئًا مثل هذا يمكن أن يحدث لأي أحد، ولن يكون بوسعك قط الشعور بالكثير من الطمأنينة»

إن القيمة التكيفيَّة للحكي في بيئة الأسلاف لن تكمن في

وضع وتطبيق نصائح جوفاء نسبيًا من مثل «التبكير سر النجاح» ولا في التعليمات الخاصة بتجنب حوادث السيارات الناجمة عن القيادة العدوانيَّة لئلا أقتل أبي وينتهي بي الأمر بالزواج، سهوًا، من أمي. تُستمد التكيفيَّة من قابليَّة العقل البشريّ على بناء مخزن تجارب بصيغ حالات فرديَّة حقيقيَّة، لا الحياة المُعاشة فعليًا أو الموصوفة ذاتيًا الخاصة بالفرد ولا السرديات المتراكمة في الذاكرة التي تؤلف تقاليد الحكي من مثل: النميمة، والثرثرة الفاقعة، والأساطير، والمعرفة التقنيَّة، والحكايات الأخلاقيَّة- وبصورةٍ عامةٍ، ما كان يمكن أن تكون عليه التقاليد والمعتقدات في مجتمع الصيادين-الجامعين. إن ما يهمنا هنا هو كل عمليات الدماغ التي تُمكن العقل البشريّ من اكتساب وتنظيم مخزن معارف هائل قوامه الوقائع المسرحيَّة لتاريخ العشيرة، وقصص الحرب، وحكايات الصيد، والحوادث العرضيَّة، وحكايات العشق المُحرم، والتصرفات الحمقاء المأساويَّة في نتائجها، وغيرها الكثير. تُستغل هذه الحالات بشكلٍ تناظري وبصيغٍ مشتركةٍ وخصائص متميزةٍ لفهم المواقف الجديدة وتفسير التجارب الماضية. (جدير باللحظ في هذا السياق أن القدرة على تمييز واستخدام المقارنات بصورةٍ فعالةٍ هي من المكونات الأساسيَّة في اختبارات الذكاء المعاصرة. ومثلما قال بينكر: في هذا النوع من التفكير المبني على الحالة: «يبرز تشكيلٌ متكاملٌ من التفاصيل المُهمة ويسجل في الذاكرة، فيبحث المستبصر، عندما يواجه موقفًا جديدًا، في ذاكرته عن الحالة

المخزونة التي تتماثل تفاصيلها مع الموقف الحالي».

تبعًا لذلك، ليس الحكي القصصي مَلكة مفصولة انفصالًا نهائيًا عن الأساليب اللاقصصيَّة لوصف الحقائق وتوصيلها، ولكنه امتداد حاضر بنحوٍ تكيفي في العقل البشريّ منذ مرحلةٍ مبكرةٍ. إن واحدةً من أهم الخطوات التي خطاها تطوُّر العقل، عند نظرنا في الصورة الأكبر للتاريخ البشريّ، هي التمكن من المعالجة البارعة للمعلومات المضادة للوقائعيَّة: بمعنى قدرة البشر على تطوير أنفسهم بواسطة تمثيل حالات محتملة، غير موجودة فعليًا في أذهانهم؛ مواقف كانت حقيقيَّة في الماضي أو غير صحيحة في الحاضر أو من المحتمل أنها حقيقيَّة في الوادي التالي، أو قد تكون حقيقيَّة في الشتاء القادم. وهذه القدرة على الاستبصار العملي المُتخيل حاضرة بوضوح بين جماعات الصيادين-الجامعين الذين كانوا ماهرين للغاية في استغلال الفرص والتعامل مع التهديدات والتفوق في التخطيط والتنافس على الجماعات والأفراد المتخيلين الأقل وضوحًا.

ولا يعمل الحكي القصصي، الذي ظهر في وقتٍ لاحقٍ على الأغلب، بنحوٍ منفصلٍ عن هذه المَلَكة، بل إنه امتداد للتفكير المضاد للوقائعيَّة في عوالم محتملة متنوعة، وبترجيحات أكثر من ما يمكن للتجربة الحياتيَّة أن تُقدمه للفرد. وإلى جانب التفكير بطريقة مناهضة للوقائعيّ، يعزز الاستبصار المبني على الحالة القابليَّة على التفسير، وبالتالي، اكتساب المعرفة عن طريق عقد المقارنات

وتحديد أوجه الاختلاف في المواقف المعقدة للغاية التي يواجهها الفرد في الواقع ويتأملها في الخيال.

أكدت مُسبقًا على القدرة العفويَّة عند الأطفال الصغار على اختيار الحقائق تبعًا لانتمائها إما إلى أحد عوالم التظاهر، وإما للعالم الحقيقي، إضافةً إلى القدرة على الانتقال خياليًّا بين العوالم من دون التباس. وهذه مَلَكة بشريَّة أساسيَّة، مصحوبةً، مرةً أخرى، بقيمة بقاء جوهريَّة: إنه نوع متخيل ليس بوسع أفراده التمييز بين مشاهدتهم نمرًا في الغابة، أو تخيل وجوده، وهو ما يجعلهم في وضع تنافسي ضعيف. ومع ذلك، فإن القدرة المُطورة الواضحة على التمييز بين ما هو حقيقي أو صحيح في عالمٍ وما هو متخيل لا يعني أن كل شيء في عالم الإيهام المُتخيل هو حقيقة مُتَخيلة إيهاميَّة. فكما أن شرب الشاي الإيهامي في حفلة شاي الدمى تتبع القواعد ذاتها في تناول الشاي الحقيقيّ، فإن الحقائق والمعلومات الساندة للقصص يمكن أن تكون مُفيدة للغاية في العيش في العالم الواقعيّ. إن نقل الحقائق الدقيقة وتعليم الدروس الحياتيَّة هما إحدى وظائف القصة القديمة، ومن المحتمل أنها تُشكل جزءًا من أهميتها التكيفيَّة.

إن وجودنا اليوم في عالمٍ من المعارف الوقائعيَّة التي تُدرس وتُكتسب عن طريق الكُتب غيرِ القصصيَّة وغيرها من الوسائل قد يعمي أبصارنا عن قدرة القصص على نقل المعلومات، وبذا، تعزيز ذخيرة الفرد المعرفيَّة. مثال على ذلك، ربما أتخيل أني أفهم الحياة والمجتمع في روسيا في القرن التاسع عشر فهمًا مناسبًا؛ أي أني أفهم

النظام، والبنى الاقتصاديَّة الأساسيَّة في الحياة اليوميَّة، ومكانة البلاط القيصري، والإقطاعيات الريفيَّة التي يمتلكها الأثرياء، والإعجاب (أو الحسد) الثقافي بأوروبا الأكثر تقدمًا، والمسافات الشاسعة والإحساس النفسي بالعزلة الجغرافيَّة، وغيرها من هذه الجوانب. لكني، إلى جانب ذلك، أتخيل أني لست واثقًا من أنني قد قرأت حقًّا تاريخ روسيا القيصريَّة. إنها أشبه برؤية العروض الأدائيَّة للكثير من أعمال الكاتب انطوان تشيخوف، وتجربة مشاهدة فيلم أو عمل أوبرالي مقتبسٍ من أعمال هؤلاء الكُتاب. يقدم الكتَّاب الروس هذه المعلومات كخلفيَّة فقط يحققون بها أغراضهم السرديَّة، المدفوعة أساسًا بالحبكة والشخصيَّة. ومع ذلك، فالمعلومات المرجعيَّة دقيقة، ولا تتمثل في الذاكرة بوصفها قصصيَّة كما في الخلفيَّة الزمانيَّة والمكانيَّة في الروايات الفَنَّتازيَّة وروايات الخيال العلميّ.

ثمة رفوف كاملة تنتظم عليها القصص والروايات، لا سيما في القرن التاسع عشر حتى الوقت الحاضر تُمثل في الواقع رحلات قصصيَّة أو حكايات استكشافيَّة تُقدم في حبكةٍ تشتمل شخصيات قصصيَّة. ويرى الكثير من الأوروبيين، على سبيل المثال، أن روايات المغامرات للكاتب الألماني كارل فردريش مي، وقبله، القصص التصويريَّة للفرنسي جول غابرييل فيرن المُحمَّلة بالحقائق، تؤلف في الأصل وسائل مؤثرة ومأثورة لتقديم المعلومات الغريبة عن البحار الجنوبيَّة، وأفريقيا الأشد ظلمةً، أو الغرب المتوحش. وما يزال هذا النوع من الروايات رائجًا في العديد من الروايات التي تُباع

في المطارات، وأيضًا في مستوى أدبي رفيع في قصص المغامرات البحريَّة للبريطاني باتريك أوبرين، التي تُقرأ لما تعرضه من مشاهد بحريَّة تفصيليَّة وأيضًا لمحتواها الدرامي الجذاب. ومن نافلة القول إن أحد العناصر الرئيسة في جاذبيَّة السينما الحديثة تكمن في قدرتها على حمل المناظرين إلى أماكن غريبة ونائية في الماضي أو المستقبل البعيد. قد يتذكر المناظر هذه الأماكن الغريبة والنائية وقد تبقى ماثلة في ذهنه حتى بعد نسيانه الشخصيات والحبكة.

إن استخدام القصة بوصفها مصدر معلومات، إضافةً إلى قيمتها الترفيهيَّة، يعود إلى مضمون التقاليد الشفاهيَّة المعروفة المبكرة. إذ ذكر الباحث في تاريخ العصور الكلاسيكيَّة، أريك ديفيد هافلوك أن تقديم معلومات مرجعيَّة ثقافيَّة، وحتى معارف تقنيَّة، كان أحد الأغراض الأساسيَّة لملحمتي الإلياذة والأوديسة بالنسبة للقبائل اليونانيَّة الأولى، حيث تبلورت هاتان الملحمتان. وهذا، بدوره، يفسر الاعتراضات الحادة على هوميروس التي عبر عنها أفلاطون في حواراته المتضمنة في جمهوريته. في الملاحم الهوميروسيَّة وأيضًا في الميثولوجيا اليونانيَّة، ولاحقًا في الملهاة والمأساة، تبدو الآلهة مثل البشر تمامًا، بكل جوانب ضعفهم وهفواتهم؛ إذ يتخاصمون، ويحيكون المؤامرات، وتنتابهم مشاعر الغيرة المريرة، ويقعون في الغرام المُحرم، وينتقمون بقسوةٍ من بعضهم وأيضًا من البشر الفانين، ويشبعون أهواءهم ورغباتهم الجامحة. ولذا، يرى أفلاطون أن التراث الأدبي اليوناني بأكمله، وملاحم هوميروس على وجه الخصوص

التي تشغل المركز فيه، هو من بين الأمثلة الأخلاقيَّة المُحتملة الأسوأ. وأنها، بالتالي، تقف بالضد من القيم والسلوك الإلهيين.

وإن كانت مخاوف أفلاطون تبدو غريبةً على القارئ المعاصر، فذلك لأن الناس حاليًا المفتونين بجمال الملاحم الهوميروسيَّة وتنوعها، لا يدركون، من وجهة نظر هافلوك، إلى أي حدٍّ تعمل فيه هذه الملاحم بوصفها موسوعات شفاهيَّة للتقاليد، والمسميات الاجتماعيَّة، والتاريخ الديني، وحتى النصائح البحريَّة لجمهورها الأصلي. إننا نميل إلى تخيل رواة الملاحم أو المُنشدين الجوالين الهوميروسيين بوصفهم أفرادًا مُرفَّهين في عصرهم، مع أن هافلوك يرى أنهم، في الأساس، حافظون «للتقاليد الحكميَّة الضابطة»: إنهم معلمون، في الواقع، يقدمون النصائح والدروس بشأن كيفيَّة مخاطبة الكاهن، وتعامل الناس من الشرائح المختلفة ـ نساءً ورجالًا، ملوك ومحاربين- مع بعضهم بعضًا، وأيضًا تعليمهم وسائل الحفاظ على البناء الاجتماعي عبر هيئات محددة مثل تدخل ملك بيلوس في غيرينيا، ومثلما تذكر الميثولوجيا الإغريقيَّة، وكيفيَّة التوسل بالملوك (والآلهة) طلبًا للمنافع، وأيضًا تقديم القرابين الطقوسيَّة، ومعاملة المحظيات اللاتي يقعن في الأسر، فضلًا عن تعريفهم بكيفيَّة التصرف عند الجلوس إلى المائدة، وما إلى ذلك. يقول هافلوك: إن «الجزء الأكبر من البناء الاجتماعي والسلوك، في الثقافة الشفاهيَّة، يجب أن تكون شعائريَّة أو مراسيميَّة»، الأمر الذي يفسر الوصف التفصيليّ للسلوك الطقسيّ الذي يمثل بجوهره، ممارسة تتسم ببراعة

تقنياتها بالنسبة لليونانيين الأوائل.

إن الإشارة المتكررة إلى ما هو «مناسب» تكشف عن مستوى التثقيف العُرفيّ أو الأخلاقيّ في الملاحم، ومضمون الكتاب الأول من الإلياذة يقدم تعليمات واضحة بشأن كيفيَّة إرساء السفينة في الميناء: اطوِ الشراع، واخفض الصاري، وأنزل المقدمة، وفرِّغ الحمولة، وغيرها من الخطوات. يقول هافلوك: «إن الشاعر كان حكّاءً في الماضي وأيضًا موسوعيًا قبليًا».

تقول الاختصاصيَّة النفسيَّة والمُنظِّرة الأدبيَّة ميشيل سكاليز سوغياما إن نقل المعلومات، بما فيها طرائق حل المشكلات، وهي ميزة تكيفيَّة أساسيَّة في الحكي المتخيل عند أسلافنا، يجد أبلغ تعبير له في شعار فتيان الكشافة: «كن مُستعدًا». لقد كانت حياة الصائد-الجامع «سلسلةً متواصلةً من المهام والصعاب والمخاطر، والحلول الموقعيَّة التي لم يولد الفرد عارفًا بها». ولقد لحظت ميشيل أن الفلكلور المعاصر يوظف قصصًا تمكن الناس من «اكتساب المعلومات، والتدرب على الاستراتيجيات، أو تطوير المهارات الضروريَّة في تجاوز تحديات الحياة الواقعيَّة ومخاطرها». واستشهدت بالصيادين في صحراء كالهاري في أفريقيا الجنوبيَّة الذين يجلسون حول النار يتحدثون عن عمليات الصيد الحديثة وأيضًا القديمة. هذه أحاديث تتعلق بالعمل فيها حكايات لا حاجة بها أن تظهر في شكل روايات وقائعيَّة دقيقة: إذ يمكن لهذه الأحاديث أن تنتقي من مخزون الحكايات الخرافيَّة والأساطير

أيضًا، وقد تكون، في الواقع، أكثر جدارةً بأن تُسرد عند تقديمها على هذا النحو. استشهدت سوغياما، كمثالٍ على ذلك، بحكاية يرويها أفراد قبيلة يانامامو بغابات الأمازون المطريَّة عن الدودة أربعينيَّة الأقدام التي توبخ النمر الأمريكي بسبب الضجة التي يحدثها أثناء تجوله في الغابة. في القصة، تصقل الدودة وتُبلى أنعُل كفوف النمر وتعلمه المشي بهدوء من دون أن يكسر فروع الأشجار.

تكتظ هذه القصة بالمعلومات والنصائح عن النمور (الحيوانات المفترسة والبشر)، وأهميَّة السير بهدوء (بالنسبة للبشر) من القرية أو المعسكر، وبالقياس أيضًا، هناك معلومات عن الإستراتيجيات الخاصة بالكمائن والإجراءات لتجنب حملات الهجوم التي تشنها قبائل أخرى. تدور الحكاية التي يرويها أفراد القبيلة عن التهديدات والاستراتيجيات المحليَّة (في حالة النمور والبشر)، وأيضًا عن الكثير من المسائل ذات البُعد العالمي، مما يؤكد «هشاشتنا أمام الافتراس، وثمة قاعدة أمان إضافيَّة: حيثما تتربص المفترسات المُحتملة (سواء أكانوا بشرًا أم غير بشر)، من المفيد السير بهدوء والبقاء متيقظًا».

عند تصورها على هذا النحو، يتجه الفكر المبني على المشكلة والتجارب والمعلومات وتحليل مواقف المشكلات التي يخاطبها السرد القصصي نحو بيئة خارجيَّة في الكثير من الموارد والمخاطر والفرص. وبالقدر نفسه من الأهميَّة في السياق الاجتماعي لجماعات الصيادين ـ الجامعين، هناك التجربة النفسيَّة الداخليَّة للرفاق والعالم

العاطفيّ والفكريّ الذي يشترك فيه أفراد القبيلة. وهنا تحديدًا يبرز دور القصة من حيث قدرتها على تصوير الأحداث وتفحص التجربة الداخليَّة والبرهنة على الأهميَّة التكيفيَّة التي تتجاوز الموضوعات التي ناقشناها إلى حد الآن. تدور القصص، في الحاضر وأيضًا، مثلما يفترض، في مرحلة ما قبل التاريخ، حول الحياة البشريَّة برغباتها، وانفعالاتها، وحساباتها، وصراعاتها، ومخاوفها، ومسراتها التي تؤلف مجتمعةً قوام التجربة الإنسانيَّة. أما الحيوانات، التي تؤدي أدوارًا متنوعة في القصص، مثلًا في حكايات قبيلة يانامامو الفلكلوريَّة وحكايات إيسوب الخرافيَّة وأيضًا القصص في المجتمعات الأوروبيَّة وحكايات رديارد كبلنغ والأدب الفَنتازي لجون رونالد تولكن وفيلم «ملك الغابة» هي، بنحوٍ ثابتٍ، بدائل عن البشر. وبالمثل، تجري أنسنة الأشياء أو الظواهر الطبيعيَّة مثل الشمس والقمر والرياح والغيوم في مختلف أنواع القصص في أنحاء العالم جميعًا، إذ تظهر في شكل بشر مُتخيلين. إلا أن التاريخ الطبيعيَّ الصرف، أي «قصة» تاريخ الأرض الجيولوجيّ، على سبيل المثال، هو فكرة حديثة وغريبة نسبيًا. إذ تُعد الصخور متلقية منفعلة للفعل لأنها عاجزة عن المبادرة. والقصص، في الأساس، هي عن الوكالة والعاطفة، وتبعًا لذلك، فهي تقضي على احتمال ظهور الصخور بوصفها شخصيات رئيسة ما لم تُحول، مجازيًا أو رمزيًا، إلى كيانات بشريَّة.

مع ذلك، فإن مجرد حضور الوكالة والعاطفة الإنسانيَّة ليس

كافيا لكتابة قصةٍ. إذ أن القصص، مرةً أخرى، في المستوى عبر الثقافيّ وفي التاريخ الثقافي المعروف كله، تدور حول المشكلات والصراع، إذ تُعد الرغبات الإنسانيَّة المتصارعة بالسلطة أو الحب من بين الموضوعات الرئيسة إلى جانب المخاطر الطبيعيَّة (في هذه الحالة، قد يكون الحيوان مجرد حيوان لا بديلًا عن امرئٍ ما). وتبعًا لذلك، يمكن تقديم الوصف الأكثر تجريديَّة للقصص بالقول إنها تشتمل على إرادة بشريَّة وبعض المقاومة لها. لهذا السبب، تسرد قصة «ماري كانت جائعةً، ماري تعُد العشاء» سلسلةً من الأحداث ما تزال لا تبدو شبيهةً بقصةٍ، بينما «كان جون يتضور جوعًا، لكن حجرة المؤن كانت فارغةً» تبدو أشبه ببداية قصة ما. تؤلف الصعوبات المقترنة بالحياة والثروة والحب والراحة والمكانة والسلطة أحد العناصر الأساسيَّة في القصة التي لا تزال فكرةً؛ أما العنصر الآخر فيتصل سؤال «هل ستتغلب الإرادة على الصعوبات أم ستفشل، بنحوٍ مأساوي، في تجاوزها؟» إنَّ القصص، بجوهرها، تدور حول عقول شخصيات حقيقيَّة أو متخيلة تحاول تجاوز المشكلات التي تواجهها، أي إن القصص لا تصطحب قراءها إلى مواقف متخيلة فحسب، بل تجعلهم يدخلون في الحيوات الداخليَّة لأشخاص مُتخيلين.

ومثلما كانت هناك ميزة تكيفيَّة مهمة في تعلمنا من القصص كيفيَّة التعامل مع التهديدات والفرص المتنوعة في العالم الطبيعيّ الخارجيّ، يستتبع هذا توفر ميزة أخرى للأنواع الاجتماعيَّة جدًّا

مثل الإنسان العاقل في بيئة الأسلاف تتمثل في شحذ القدرة على الاستكشاف في العوالم العقليَّة المُعقدة إلى ما لا نهاية التي يشترك بها مع ابن جلدته الصياد ـ الجامع. وتُقدم خاتمة الفصل الثاني مراجعة للمدى الذي تدور فيه خصائص طبيعة بشريَّة مستقرة حول العلاقات البشريَّة بأنواعها كافة: من نحو التحالفات الاجتماعيَّة الخاصة بصلات القرابة القبليَّة، وقضايا المكانة الاجتماعيَّة، والتبادل، وتعقيدات العلاقة الجنسيَّة، وتنشئة الأطفال، والصراع على الموارد، والكرم والضيافة، والصداقة والمحسوبيَّة، والامتثال والاستقلال، والالتزامات الأخلاقيَّة، والإيثار، والأنانيَّة..... وغيرها. ومثلما سنلحظ، تؤلف هذه الجوانب حاليًا الموضوعات والأفكار الرئيسة في الأدب وأنواعه الشفاهيَّة السابقة.

تتشكل القصص عالميًا بهذه الطريقة بفضل الدور الذي يؤديه الحكي في مساعدة الأفراد والجماعات على تحسين وتعميق فهمهم للتجربة العاطفيَّة والاجتماعيَّة البشريَّة. إذ يمكن لراوي القصة، بسبب طبيعة فَنِ الحكي، أن ينفذ مباشرة إلى التجربة العقليَّة الداخليَّة للشخصيات. وهذا النفاذ مُستحيل أن يتطوَّر في الفُنون الأخرى ، فالموسيقى تُمثل رؤى فرديَّة للموضوع، وبوسعها التعبير عن الانفعالات، لكن أيًا من هذه الفُنون يتعذر عليها تصوير السلسلة السببيَّة المُعقدة للأحداث والمقاصد المترابطة التي تؤلف قوام الحكي الطبيعيَ في أكثر أشكاله بدائيَّة. الحكي هو مرآة للتجربة الاجتماعيَّة اليوميَّة العاديَّة؛ فمن بين جميع الفنون، يعد الأنسب في

تصوير البُنى المتخيلة العاديَّة للذاكرة والتبصر المباشر والتخطيط والتقدير وصنع القرار مثلما نجربها بأنفسنا ونرصد الآخرين في تجربتهم لها. إضافةً إلى ذلك، بوسع الحكي أن ينتشلنا من العادي والمبتذل، وهنا مكمن قدرته على تطوير الذهن.

إن القدرة على فهم عقل الآخر، فكريًا ووجدانيًا، يؤلف قدرةً متميزةً برزت عفويًا في الأطفال الصغار وتبلغ مداها في العادة في عمر الخامسة. وإن كون هذا الجانب تكيفًا متميزًا ومُطورًا ـ لا ذكاءً تطبيقيًا عامًا فحسب- يظهر بجلاء في الثبات المتراخي الذي تطوَّر به. تظهرُ أيضًا، عرضيًا، صفة وظيفيَّة مُحددة في الحقيقة المُحزنة الخاصة بوجود عارضٍ مُعين يمكنه أن يعيق النمو لوحده من دون أن يؤثر في القدرات الفكريَّة الأخرى: ونقصدُ به التوحد. إذ يعاني الطفل المتوحد، بدرجاتٍ متباينةٍ، من تلف عصبي يعيق قدرته على المشاركة المتخيلة مع عقول الآخرين، ثم تتسع هذه المشكلة لتتحول إلى عجزٍ عن التمتع بالقصص، وتجربة التعاطف والاستجابة اليوميَّة، وتقدير السخرية والنكات. يمكن للأطفال المُصابين بالتوحد أن يكونوا أذكياء للغاية على وفق عددٍ من القياسات؛ فأداء مهمات مثل حل تمارين الرياضيات أو التحكم الميكانيكي، المفصولة عن قراءة الأفكار والانفعالات، قد لا تُشكل تحديا لهم. إن إمكانيَّة أن يكون المُصابون بالتوحد طبيعيّين فكريًا في مواقف أخرى، ويواجهون في الوقت نفسه صعوبةً خاصةً في تعلم مهارة التواصل مع الآخرين وفق مبدأ العقليَّة المشتركة

تُبين أن القدرة على التقمص التي نعدها من المُسلمات تُمثل جانبًا أساسيًا من اللعب التظاهري؛ وبالمثل، فإن الاستمتاع بالقصص (علاوةً على التعاطف البشريّ الاعتيادي) لا يكتسب بالتعلم، بل هو مَلَكة داخليَّة خاصة.

وتحظى وظيفة قراءة الذهن البديلة المتصلة بالأدب بأهميَّة خاصةٍ للمنظرة الأدبيَّة ليزا زانشاين التي تقول إن هذه الوظيفة التي يشيعُ استخدامها في الكتابة الحديثة حاضرة أيضًا في شواهد الأدب السابقة؛ إذ إننا نستثمر في الرواية قدرتنا على قراءة عقول الشخصيات الأدبيَّة لا سيما ما يتصل منها بتعدد المنظورات والشعور بمَ وأين. إن الرواية «تُحفز الحدود المبدئيَّة لقابليتنا على قراءة الذهن وتشاكسها وتدفعها إلى الأمام». ترى زانشاين أيضًا أن حقيقة وجود قيود معرفيَّة على الآليَّة التي يمكننا بوساطتها فصل العلاقات بين الشخصيات وحالاتهم الذهنيَّة هي فرصة للرواية لتحويل هذه القيود إلى حدود صنع الأحاجي. ينبغي أن نتذكر أن قدرة القراء على تتبع القصديَّة المتداخلة تواجه تحديا يتجاوز المستوى الرابع: «علمَ جون أن جين تعتقد أن بل يظن أن بتي تود الزواج من جورج» هي جملةٌ يمكننا أن نستوعبها. وقد ينبع جزءٌ من متعة الأدب، في الأقل للعديد من القراء، من تحديد مستويات القصديَّة واستيعابها. لكن «هل هذا كاف لشرح الأصول المُطورة للحكي؟» سؤال آخر. إذ تخلو العبارة الآتية: «تساءل تليماخوس هل كانت أمه تهتم برحلة الأوديسة، وكان يخشى من احتمال أن يعود إلى الديار

ليجد أنها تعتقد أنه لم يعد يحبها» من أي مسحة هوميروسيَّة. ولذا، بينت زانشاين أن التعقيد في مستويات التمثيل الذهني في الملاحم المبكرة مثل بيوولف ليست بقدر التعقيد الملاحظ في مؤلفات هنري جيمس. مع ذلك، أرى أن زانشاين مُحقةٌ على الأقل في قولها إن الاستكشاف البديل لأذهان الآخرين، بنحوٍ فردي أو متصلٍ بالراوي، يمثل مُتعةً مُميزةً في الرواية والأدب وأيضًا السرد الشفاهي.

في سياقٍ متصلٍ، قدم الباحث في الأدب، جوزيف كارول، رؤية وافية عن صورة الأدب وأسلافه الشفاهيين بوصفه استكشافًا متخيلًا للإمكانات الأوسع لحياة البشر الفكريَّة والوجدانيَّة. وآراء كارول متوافقة مع الأفكار التي تبناها توبي وكوسميدز، والفرضيَّة التي قدمها إداورد أ. ولسن في كتابه (التطابق: وحدة المعرفة) الذي شرح فيه أن الفنون بعامة، وربما الحكي والأدب على وجه الخصوص، تخدم خاصيَّة تكيفيَّة مُحددة لنوعٍ تمكّنَ من التفوق في مستوى استجابته للبيئة على الاستجابات الأكثر بساطة التي اتصفت بها حيوانات أخرى، والفضل في ذلك يعود إلى كبر حجم دماغه والمواقف المعقدة التي واجهها (لا سيما في تعامله مع غيره من البشر). إن حقيقة أن البشر في العصر البليستوسيني فاقوا الحيوان التلقائي في نموهم قد أسفرت عن مشكلات خاصة، من مثل التحير واللايقين بشأن الخيارات المتاحة أمامهم للتصرف والفعل. يقول ولسن: «لم يكن هناك وقت كاف للوراثة البشريَّة لتستوعب العدد الهائل من الاحتمالات الطارئة الجديدة التي كشف عنها الفعل،»

وأضاف «إن الفنون سدت هذه الفجوة،» إذ سمحت للبشر بتطوير استجابات أكثر مرونةً وحصافةً للمواقف الجديدة.

يتفق كارول جزئيًا، في هذا الجانب، مع الرأي الذي أدلى به بينكر وقال فيه إن تجارب التفكير القصصيَّة هي وسيلة مُفيدة في شرح أصول الحكي. ولكنه تجاهل الفكرة، التي تعود أصولها إلى فرويد، وتتحدث عن إمكانيَّة استيعاب القصص بوصفها متخيلات مُمتعة، وأيضًا لم يبدِ اهتمامًا كثيرًا بتجربة الكيك بالجبن الذهنيَّة التي قدمها بينكر. إنه يرى أن أهميَّة الخيال لا ينحصر في الإمتاع؛ فهو، علاوة على الإمتاع، ينظم بناءنا النفسي المُعقد ويساعدنا في تطوير قابليتنا التكيفيَّة الاجتماعيَّة وينفعنا في الاشتراك ذهنيًا في تجارب الآخرين. يقول كارول:

إن لتجربة القراءة-أو المعادل السمعي لأسلاف الأدب الشفاهيين- لها ما يوازيها في تجربة الحلم وأيضًا في تجربة مُنبهات الواقع الافتراضي. إنها تجربة الاستغراق الذاتي في العالم المُتخيل؛ العالم الذي تعمل فيه الدوافع والمواقف والشخصيات والأحداث مسرحيًا في تسلسلٍ سردي. وتحوز أكثريَّة الأعمال الأدبيَّة، خلافًا للأحلام، على مكون قوي من الترتيب المفاهيمي الواعي أو ترتيب الموضوعات. لكنها، على شاكلة الأحلام، وخلافًا للأشكال الأخرى من الترتيب المفاهيمي الواعي، كالعلم والفلسفة والدراسة البحثيَّة، تستثمر مباشرةً في أنظمة الاستجابة الأساسيَّة التي تحفزها الانفعالات. وتُشكل أعمال الأدب، تبعًا لذلك، نقطة تقاطع بين

أجزاء العقل الأكثر وجدانيَّة وذاتيَّة وأيضًا الأكثر تجريدًا وذهنيَّة.

يعودُ جزءٌ من جاذبيَّة رأي كارول في قدرته على تفسير التشبع الوجداني، وهي خاصيَّة مُميزة وغريبة حاضرة عمليًا في جميع الفنون التي ظهرت سلفًا في مجموعة معايير الفَنِّ في الفصل الثالث. بوسع الأعمال الفَنِيَّة بأشكالها كافة، التي تشمل بالتأكيد القصص والعروض الدراميَّة والموسيقى والشعر والعروض الراقصة والرسم والنحت، أن تستثير وتستنهض الاستجابة الوجدانيَّة في مفاصل سرديَّة ودراميَّة متنوعة. إلا أنَّ العاطفة لا تتدفق نموذجيًّا فحسب في حالة الأعمال الفَنِيَّة، لنقل، مثلًا، في منتصف العمل السرديّ، مع أننا سوف نشعر بالتقلبات والتموجات في العاطفة في عدة مواقع في القصة (كما في قطعة موسيقيَّة). إن الشعور الانفعاليّ متوازٍ في العادة مع تجربة العمل الفَنِّي. وبكلمات أخرى، فإن الروايات لا توفر محتوى سرديًا، ثم تُضيف له العاطفة: بل تميل إلى تأسيس النغمة والجو العام أو المشاعر مباشرةً، ثم تشحنها باستمرار قد تظهر بصورة ذُرى انفعاليَّة. ومع ذلك، لا يشك في أن الأعمال الفَنِيَّة مُشبعة عاطفيًّا، بمعنى أنها تُعبر عن التجربة الانفعاليَّة وتستكشفها في مدى متساوق في بنائها الكلي. فإن فكرنا في أيٍّ من مسرحيات تشيخوف، سنلحظ أن العالم العاطفي سيتأسس مباشرةً في المنظر الافتتاحي غالبًا. وبوسعنا قول الشيء ذاته على الجزء الأكبر من الشعر وجميع الأعمال الموسيقيَّة: إذ تُضاف العاطفة إلى السرد أو البناء النامي للعمل وتطغى الحالة المزاجيَّة في مجمله.

جدير باللحظ أن الإشباع العاطفي بهذا المعنى يبدو مُتاحًا للفهم والقبول بين أوساط الجمهور في الأماكن كافة، وبحسب ما تأكدت منه، فإن هذا الإشباع هو سمة عفويَّة عابرة للثقافات تمامًا بقدر المحاكاة أو الإعجاب بمهارةٍ ما. توظف الجماليات الهنديَّة مفردة (rasa) السنسكريتيَّة لوصف «النكهة» العاطفيَّة المُحددة للعمل الفَنِّي، وقد رصدت بالتأكيد النغمات العاطفيَّة الواضحة المتجلية في العروض الغنائيَّة الراقصة في غينيا الجديدة. ويبدو أن هذا القبول السهل للعاطفة بوصفها متوازية مع الفَنِّ هو الحقيقة الأساسيَّة للطبيعة البشريَّة وطبيعة الفَنِّ؛ وكان من المحتمل أن يكون هذا الأمر خلاف ذلك من حيث المبدأ، لكنه ليس كذلك. إذ يرى المناظرون في أنحاء العالم، مثلًا، أن احتواء الأفلام السينمائيَّة على المقطوعات الموسيقيَّة المصاحبة والمعبرة عن العواطف المتضمنة في القصة أو الشارحة لها هو أمر اعتيادي ومناسب، إذ لا تخلو حتى الأفلام الصامتة المبكرة منها. وأشك في وجود أشخاص يجدون في الموسيقى التصويريَّة في الأفلام ممارسة غريبةً أو غير مجدية؛ فالكُل يفهمون آنيًا أهميَّة حضور الموسيقى في الفيلم. إن بداهة توظيف الموسيقى في الأفلام تحاكي فكرة الأوبرا، ولكنها تتجلى بوضوحٍ أكبر في الأغاني العاطفيَّة بدءًا من عهد الشعراء والموسيقيين الجوالين إلى المؤلف الموسيقي النمساوي فرانز شوبرت مرورًا بفرقة البيتلز ووصولًا إلى الوقت الحاضر. وختامًا، من المعقول القول بإمكانيَّة البرهنة على دمج السرد والموسيقى بالعاطفة بالاستناد إلى

حقيقة أن بعضًا من أكثر التجارب الجماليَّة المُحرجة والمُربكة تشتمل مواقف يكون فيها التعبير العاطفي عن الجوانب المختلفة في العمل متناقضًا ومُلتبسًا، ومن يشك في ذلك عليه أن يجرب قراءة إيميلي دكنسن مع تشغيل إحدى المقطوعات الموسيقيَّة لبيتهوفن.

تزودنا القصص، إذن، بنماذج أو خرائط ذهنيَّة تخص هذه الجوانب العاطفيَّة. وهذه الخرائط، يقول كارول، يجب أن تكون «مُشبعةً عاطفيًا، ونابضةً بالحياة خياليًا». ولذا، يمثل الفَنُّ، في هذا الجانب في الأقل، تحكمًا تكيفيًا بهذه العواطف بدلًا من السماح لها بالتحكم بنا. ومثلما ذكر كارول: «يمكن أن نستمد الأدلة على ذلك من جميع الفعاليات الثقافيَّة؛ إذ يدخلُ الأدب والحكي ما قبل مرحلة التدوين داخل الحياة التحفيزيَّة الكاملة للأفراد، فيصوغ ويشكل أنظمتهم الاعتقاديَّة وسلوكهم».

ومع أن كارول لم ينبِّه إلى أرسطو أو إلى الجانب النفسي في حديثه عن اللعب المُتخيل بين الأطفال، إلا أنه يذكرنا بعناية الروائي البريطاني تشارلز ديكنز المتواصلة بالدور الذي يؤديه اللعب التظاهريّ، أو غيابه غير الطبيعيّ، في حياة الأطفال المُستغلين والمُهملين. إذ حرمَ السيد غرادغرايند، الأب المؤدلج والنفعيّ في رواية أوقات عصيبة ولديه توم ولويزا، بأسلوبٍ مأساوي، من الفَنِّ والأدب، فأصبحا، نتيجةً لذلك، مُعاقَيْنِ عاطفيًا وأخلاقيًا. ونشأت إستر سمرسن، بطلة رواية «منزل الأحزان» ببيئةٍ تخلو من المودة والعاطفة. لكنها نجت عبر خلقها عالما متخيلا خاصا بها. إنه عالم

متخيلٌ خاص يمكنها فيه محادثة دميتها والتمتع بعاطفةٍ بشريَّة طبيعيَّة، والمحافظة على جذوة الطبيعة الوجدانيَّة متقدةً في داخلها، حتى اللحظة التي تنقلب فيها مجريات الأحداث لصالحها فتنتقل إلى بيئة أفضل: «الحوارات التي تجريها مع الدمية هي أطياف من المتعة؛ إنها إجراءات يائسة ومؤثرة للنجاة والبقاء». تحدث كارول أيضًا عن ديفيد كوبرفيلد، المُستَغل في الرواية التي تحمل العنوان ذاته، الذي عثر إلى جانب سريره على عددٍ من الكتب المُتربة والمنسيَّة التي تعود إلى والده، وهي: روايات توم جونز، وهمفري كلنكر، ودون كيخوت، وروبنسن كروزو. وحاجج كارول، الذي بدأ حديثه بنقد بينكر، مُبينًا:

إن ما يحصل عليه ديفيد من هذه الكتب لا يقتصر على قطعةٍ من الكيك بالجبن الذهنيّ فحسب، بل فرصة تخيل مؤقت وعابر تتحقق فيه جميع أمنياته. إن ما يحصل عليه كوبرفيلد هو صور نابضة وفائرة عن الحياة البشريَّة التي تعج بالمشاعر وفهم الأشخاص المقتدرين والمكتملين الذين أبدعوا في كتابة هذه النصوص. ومن خلال هذا النوع من التواصل مع الإحساس بالإمكانيَّة البشريَّة تحديدًا تمكن كوبرفيلد من الفرار من القيود المُذلة التي تفرضها عليه بيئته المحليَّة. إنه لا يهرب من الواقع لأجل الهرب فحسب؛ بل يهرب من واقع مُفقرٍ ومُفتقر إلى عالم أرحب من الإمكانات البشريَّة المُزدهية...وبذا، وطد ديفيد مباشرةً دعائم كفايته وجدارته بوصفه كائنًا بشريًّا، وبفعله هذا، يكون قد أظهر نوع الميزة التكيفيَّة

التي يمكن للأدب تقديمها.

يمكن أن نغفر لأي امرئٍ يشكك في نظريَّة رواية تستند لشخصيات متخيلة لدعم موقفها. ولكن، سيكون من الخطأ انتقاد كارول لأجل هذا. فبعد كل ذلك، وبصرف النظر عن الطبيعة الميلودراميَّة للشخصيات الروائيَّة، لا أحد يشكُ أن ديكنز هو واحد من أكثر الملاحظين القادرين على التغلغل في النفس البشريَّة، وتصويره للأطفال يعد من بين الأكثر تعقيدًا وتبصرًا. حتى لو كان ديكنز قاسيًا، مع جورج ستيوارت مل والنفعيين، فليس هناك شيء مدفوع أيديولوجيا فيما يقوله عن الأطفال والشباب. واستثمار الانفعالات الوجدانيَّة التي رصدها كارول في أعمال ديكنز السرديَّة شائع للغاية في عالم اليوم عندما يشاهد الأطفال البرامج التلفازيَّة أو يشغلون أشرطة الفيديو ـ ليس لمرةٍ واحدةٍ، بل للمرة العشرين- لمشاهدة نسخة الرسومات المتحركة عن أحد أعمال المؤلف ورسام الكارتون تيودور سوس جيزل المعروف بالدكتور سوس أو إحدى قصص الحيوان الخرافيَّة التي تنتجها والت ديزني.

إن معنى العمل الأدبي لا يكمن في الأحداث التي يرويها، بل بالطريقة التي تُفسر بها الأحداث هي ما يهم. وينطوي التفسير، بدوره، على إحالة ضروريَّة « لمنظور» يعرفه كارول بأن موقع الوعي أو التجربة الذي يقع فيه أي معنى. يقول كارول، متأثرًا بالناقد مير هوارد إبرامز، إن وجهة النظر التفسيريَّة تتشكل من ثلاثة عناصر هي: المؤلف والشخصيَّة المُمثلة والجمهور. وهذه العناصر الثلاثة

تحضر في تجربة القارئ، فهي تتبع بالنسبة لديفيد كوبرفيلد ذاك الجزء المتعلق بأهميَّة أن يكتشف بعد قراءة الكتب التي تركها له والده أن الشباب لا يزالون يتعرفون، مثلما قال كارول، إلى «الأشخاص المدهشين في اقتدارهم وكمالهم الذين أبدعوا في كتابتها». إن أهميَّة الرواية تعتمد في جزء منها على التعامل التواصليِّ بين القارئ والمؤلف، الذي يفهم أنه مؤلف حقيقي لا ضمنيٌّ أو مفترَض. لقد وصفت زانشاين وغيرها من المنظرين المدفوعين معرفيًا عمليَّة القراءة الذهنيَّة وأيضًا مستويات مُميزة من التعامل القصدي المتداخل بين القارئ وشخصيات القصة التي ستتعدد فيها وجهات النظر. ولكن، هناك أيضًا تفاعل شخصيٌّ بين القارئ والمؤلف الذي ينظر إليه القارئ بوصفه شخصًا فعليًا وصانعًا للقصة يتفاوض على وجهات النظر المتنوعة للشخصيات، وأيضًا وجهتي نظر المؤلف والقارئ. هذه العناصر الثلاثة حاضرات في كل تجربة قصصيَّة، إنها تستنفد قائمة العناصر الفاعلة.

إن هذا لا يعني إنكار أن المناظرين يتغيرون. وعليه، ومثلما سنلحظ في الفصل الثامن، يبقى اهتمامنا باستعادة معاني المؤلف وقيمه هو المحرك الأساس، فالمؤلف هو الذي يحاول السيطرة على العرض [السرديِّ]، بمعنى تفسير أفعال الشخصيات وما تمر بهم من أحداث. يفعل المؤلفون ذلك عن طريق الإقناع، والتحكم، والتملق والتزلف، وتضمين التلميحات، وتبني نغمة مزاجيَّة ما وغيرها: وصفوة القول، كل ما سوف يجذب القارئ ويقدم تفسيرًا مقنعًا، بما

فيه تفسير الأحداث الغامضة. وهذا يجعل تجربة القصة اجتماعيَّة حتمًا. إن القصة ليست عن حياة اجتماعيَّة متخيلة فحسب؛ بل إن الحضور الملموس للمؤلف يعني أن القصص تواصليَّة في جوهرها، وبالتالي فهي أحداث اجتماعيَّة.

ثمة مثالٌ استشهد به كارول للدلالة على غرضٍ مختلفٍ قليلًا بوسعه أن يعزز النقطة التي طرحها: المنظر المُمتع في رواية «كبرياء وتحامل»، إذ يقدم كولنز نفسه لعائلة بينيت في رسالةٍ تقرؤها العائلة. والرسالة، مثلما وصفها كارول، هي «مثال رائع مُطلق على الحمق والزهو المُبهرج بالذات»، ويكشف الكثير عن أسلوب رسم شخصيات أفراد العائلة في طريقة تعامل الأب والأم والأخوات مع الرسالة. إذ تحتار فيها جين، الأخت الكبرى الرقيقة واللطيفة مع إقرارها بحسن نيَّة السيد كولنز. وذكرت ماري، الأخت الوسطى البليدة والباهتة، بفتورٍ أنها أحبت أسلوب كولنز إلى حدٍّ ما. وغلبت الانتهازيَّة على رد فعل الأم، التي تعاملت مع المسألة بأسلوبها المعهود، وفكرت فيما يمكن أن تخرج به من هذا الموقف. وكان الأمر متروكًا لإليزابيث والأب ليقرِّرا بوضوحِ الطابع التهريجي الذي تُمثله الرسالة: إن فهمهما المشترك يدل على توافق في الأمزجة وفطانة عميقة يفتقدها الآخرون. مع ذلك، هناك شخصيتان إضافيتان- ليستا من شخصيات الرواية، بل شخصان فعليان يتنفسان الهواء، ومعنيان بالتوافق بين السيد بينيت وابنته الثانية. هاتان الشخصيتان هما عضوان في ما سماه كارول «دائرة الحكم الفطن». فهناك،

أولًا، جين أوستن، مؤلفة الرواية؛ إذ إنها امرؤ حقيقي تمنح [القارئ] شعورًا ملموسًا، وتعمل، بفطنتها وحيويتها، على بعث الحياة في كل صفحة من صفحات مؤلفاتها. (بالطبع، لقد شعر الأكاديميون بالزهو في تأكيدهم أن هذا الشعور الملموس ربما يكون اختراعًا ذكيًّا من جانب الروائيَّة، مع أن القصص الحقيقيَّة التي تحمل أسماء مؤلفيها تُقرأ، خارج الحلقة النقاشيَّة للمنظر الأدبي، بوصفها أعمالًا كتبها أناس حقيقيون). وثانيا، هناك أنت، قارئ «كبرياء وتحامل». إن كتابة هذه الرواية والتجربة التي يخوضها القارئ معها تتحدان معًا في سعيهما لتنمية هذا المنظور وتطويره. وأن تشترك في هذه الحلقة الحصريَّة تُمثل متعة لا يستهان بها للقارئ.

وإن كان هذا يجعل من الأدب أشبه بثرثرةٍ متخيَّلةٍ، فليكن. فالجزء الأكبر مما يحصل عليه المناظرون من الحكي أو السرد القصصي في وسائل الترفيه الشعبيَّة، التي تشتمل تقليديًّا على أوبرا الصابون والروايات الرومانسية الشعبيَّة، هو امتداد بديل لمتعة الثرثرة والقيل والقال: أي الرغبة في معرفة دوافع البشر الخفيَّة والكشف عن غسيل الحياة القذر، وما إلى ذلك. ولا ينبغي التعامل مع هذه الحقيقة أنها تؤثر سلبًا في رؤيتنا لجين أوستن من جهةٍ أو روايات هارليكوين الرومانسيَّة من جهةٍ أخرى. ليست الثرثرة هدرًا حقودًا للوقت على الدوام، بل يمكن أن تُمثل وسيلة لاكتساب مهارات ومعلومات مفيدة. إنه فعل ممتع للكثير من الناس لاحتوائه على قيمةٍ تكيفيَّة في بيئة الأسلاف، إذ يسهم في تطوير مفاهيم الناس

وتصوراتهم المتبصرة وأيضًا قدرتهم على الفهم.

يقدم شكسبير، وتولستوي، وديكنز، وجورج إليوت صدقًا متعةً طبيعيَّة فائقةً في خلقهم أدبًا عظيمًا رحبَ الآفاق، إذ يتجاوز حدود ما يمكن التحدث بشأنه عبر السياج الخلفي. وتُقدم جين أوستن أيضًا مشاهد يغلب عليها القيل والقال في بعض جوانبها، وربما كان هذا القيل والقال الأكثر فطانةً وتبصرًا ورشاقةً بين ما خطه قلم على الإطلاق. قد يعترض كارول، المهتم بالفَنِّ الرفيع، على حديث بينكر عن الرواية بصيغ الفَنتازيا والترفيه والمتعة المجردتين، ويقدم كارول في الواقع حججًا قويَّة للتعامل مع الرواية بأسلوبٍ مختلفٍ أكثر حصافةً؛ أسلوب يركز على التقليد الألماني الأقدم المعروف بمصطلح «بلدونج»، أي «التنشئة» أو «التأديب»، وعلى الفنون بوصفها عاملًا أساسيًا في خلق شخصيَّة بشريَّة مزدهية. ولكنه لم يدحض ما ذكره بينكر بقدر ما أظهر أن رواية القصص يمكنها أن تؤدي وظيفة تتجاوز ما أقرَّ به بينكر، وأن هذا الجانب ربما ينطوي على قيمة تكيفيَّة.

إنَّ تقدير بينكر للرواية يصدق بنحوٍ أكثر معقوليَّة على جوانب من الفنون الشعبيَّة المعاصرة مثل مارفل كومكس، وألعاب الفيديو العنيفة والمُرعبة، وأكثريَّة الأفلام السينمائيَّة مرورًا برواية «مدل مارج» لجورج إليوت. لكن ليس هناك سبب يدعونا لإنكار أن قراء الروايات العاطفيَّة ومرتادي السينما حاليا مجهَّزون أيضًا، إلى جانب رواياتهم المُفضلة، بخرائط معرفيَّة ولوائح تنظيميَّة. إن آليات

التسليم الجديدة الخاصة برواية القصص لا تُشكل تحديا خطيرًا للفكرة العامة عن التأديب والتوعية الأعمق والأطول مدى التي يمكن للقصة منحها. وعليه، يجب توسيع قيمة البقاء التكيفيَّة التي كانت موجودة في رواية القصص في العصر الحجري القديم لتشمل عصرنا الراهن، وأيضًا تفسير المتعة التي نحصل عليها جزئيًا من قراءة أي قصة أو من مشاهدة الأفلام السينمائيَّة الناجحة المعتمدة على المؤثرات، أو البرامج والمسلسلات التلفازيَّة، أو مؤلفات الإثارة الرخيصة إلى الأعمال الأدبيَّة الكلاسيكيَّة التي تعرض، بكلمات ماثيو أرنولد، «أفضل ما عرفه العالم وفكر به».

***

4

إن كانت تقاليد رواية القصص في العالم تُعبّر عن المُتع والقابليات التي تطوَّرت قبل مدةٍ طويلةٍ من اختراع الكتابة ـ وأقصد بذلك غريزة الحكي - هل ثمة ما يمكن قوله بعد ذلك بشأن الميول الغريزيَّة في بناء القصص؟ هذا سؤالٌ مُزعجٌ ومُربك في تاريخ النقد. عَرَّفَ أرسطو الحبكة أنها: «بنية القصة؛ إذ زعم أن الحبكة، من بين جميع عناصر الدراما، هي الأكثر أهميَّة والأصعب من حيث تحقيقها الفاعل؛ إنها المكون الأساس في المأساة وروحها». ويذكر الشاعر الألماني، فردريك شيلر، أن الرومانسيين كانوا مهتمين بفكرة أنه قد يكون هناك عدد محدود يمكن التحكم به من الحبكات في الروايات، ووضع جورج بولتي، الكاتب الفرنسي من القرن التاسع عشر، مُستلهمًا ملحوظة ذكرها الكاتب الألماني غوته، قائمةً بأنواع الحبكات لوصف «المواقف الدراميَّة الستة والثلاثين». وقائمة بولتي، التي راجت بين الكتاب ولا تزال متداولة (حتى بين مُصممي ألعاب الفيديو) ليست عن أنواع الحبكة على وجه الخصوص، بل هي بيانٌ بالمواقف التي قد تُثبت فائدتها في مسار الحبكة، من مثل: «حكم خاطئ، فقد الأحبة، الحماقة القاتلة، التضحيَّة بالنفس من أجل مثالٍ» وما إلى ذلك. ومع أن بولتي قد تجنَّى على سمعة فكرة الحبكة بوصفها خطوطًا أساسيَّة، إلا أنه لا يزال أمرًا محيرًا أن

القصص تبدو حقًّا متوزعة على أنماط قابلة للتمييز عند النظر إليها في مجملها وعبر الثقافات. هل يمكن لهذه الأنماط أن تستفيد من النوازع الغريزيَّة؟ وهذا هو السؤال القائم.

قال الناقد والصحفي، كريستوفر بوكر، مؤخرًا إنَّ لدى البشر ميلًا عبر ثقافي للقصص المبنيَّة على سبعة نماذج من الحبكات الأساسيَّة التي استخلصها من القصص الفلكلوريَّة للقبائل البدائيَّة، والشعر الملحمي المُبكر، والروايات، والأعمال الأوبراليَّة، والأفلام السينمائيَّة. لحظ بوكر ذلك في صيف عام 1975 عندما احتشد مرتادو السينما لمشاهدة فيلم عن قرش قاتل بث الهلع في منتجع سياحي صغير في لونغ آيلاند. يروي فيلم «الفكّ» قصة ثلاثة رجال شجعان توجهوا في رحلةٍ بقاربٍ صغيرٍ إلى البحر، وبعد سلسلةٍ من الأحداث الدمويَّة التي بلغت ذروتها في قتل الوحش، عاد السلام والأمان إلى البلدة - قصة لا تختلف كثيرًا عن حكاية يستمتع بالإصغاء لها السكسونيون الذين كانوا يرتدون جلود الحيوانات ويتجمعون حول النار قبل قرابة الألف ومائتي عام. وتصور ملحمة «بيوولف» مدينة صغيرة بث الهلع في أرجائها الوحش، غريندل، الذي يعيش في بحيرةٍ قريبةٍ حيث يقطِّع ضحاياه إربًا. ينجح البطل بيوولف في استعادة السلام إلى مدينته بعد معركةٍ حامية الوطيس تنتهي بذبح الوحش. إن «بيوولف» و«الفكّ» هما مثالان مناسبان على النوع الأول من الحبكات التي أوردها بوكر. إذ تبدأ قائمته بسبعة أنواع أضاف إليها لاحقًا اثنين، هي:

إن حبكة «الانتصار على الوحش» هي شائعة في عددٍ لا يحصى من القصص، من ملحمة گلگامش إلى ذات القبعة الحمراء أو ليلى والذئب إلى أفلام جيمس بوند مثل الدكتور نو. تسرد هذه القصة المبنيَّة على الصراع مغامرات البطل الذي يفر من الموت وينتهي بإنقاذ العالم من الشر.

وضع بوكر في النوع الثاني من الحبكات المعنون «من الفقر المدقع إلى الثراء» قصة سندريلا، والبطة القبيحة، وديفيد كوبرفيلد، وغيرها التي تروي قصصًا عن شخصيات مسحوقة ومتواضعة تنتهي حياتها نهايات سعيدة بفضل موهبة خاصة أو جمال يتمتعون به يتكشف للعالم من حولهم.

وتتناول حبكة «البحث والمسعى» قصة بطل، يرافقه في العادة أصدقاء مقربون، يجوب العالم في رحلةٍ ويقاتل من أجل التغلب على الشر والحصول على غنيمة لا تُقدر بثمنٍ (أو، مثلما في الأوديسة، الحصول على زوجةٍ ومنزل دافئ). لا يحصل البطل على الكنز فحسب، بل أيضًا على الفتاة، فيصير كلاهما ملكًا وملكة.

وتهيمن حبكة «الرحلة والعودة» في روايات روبنسن كروزو، وأليس في بلاد العجائب، وآلة الزمن، إذ يغادر البطل حدود التجربة المألوفة ليدخل في عالمٍ غريبٍ ثم يعود بعد خوضه ما يمكن وصفه بالهرب المشوق والمثير.

وتسود الفوضى في «الملهاة» الحاضرة في حلم ليلة صيف لشكسبير، وأهميَّة أن تكون جادًّا لأوسكار وايلد، وحدث ذات ليلة

لليزا ديل، وتستمر حتى يقع البطلان في الغرام في النهاية.

وتصور «المأساة» الطموح والتمتع البشريّين ونتائجهما الكارثيّة في ثلاثيّة أوريستيا ومسرحيّة أوديب لسوفوكليس وهاملت، وعددٍ لا يحصى من الأفلام التي أنتجتها هوليود.

وتتمحور قصص «الانبعاث» حول شخصيات مثل سكروج في رواية ديكنز ترنيمة عيد الميلاد وبياض الثلج، وراسكولينكوف في رواية الجريمة والعقاب لديستوفسكي.

وإلى هذا النظام النموذجي، أضاف بوكر في نهاية الكتاب، بنحوٍ مفاجئ، نوعين آخرين هما «التمرد» الذي تُدرج فيه روايات 1984 لجورج أورويل واللغز التي تصدق على الابتكار الحديث للرواية البوليسيّة.

لقد شرح بوكر أنواع الحبكة معتمدًا على الأدب اليوناني والروماني، والحكايات الخرافيّة، والملاحم الأوروبيّة، والروايات والمسرحيات، والحكايات العربيّة واليابانيّة الشائعة، والأعمال الأوبراليّة من موزارت إلى ريتشارد شتراوس، والحكايات الفلكلوريّة للأمريكيين من أصول هنديّة والأستراليين من السكان الأصليين، والأفلام من عهد السينما الصامتة إلى حد الآن، وقدم حُججًا قويّة تدعم تصنيفه النوعي على الأقل مثلما طبقه على التقاليد الأدبيّة قبل القرنين الماضيين؛ إذ لحظ أن مكامن اللبس، والغموض، والتهكم المميزة للحداثة قد جرفت الأدب بعيدًا عن التهذيب الأخلاقي الملاحظ في الجزء الأكبر من تاريخ رواية القصص. ويعدُ بوكر

هذا الأمر فشلًا؛ إذ يقول إن الأدب المعاصر «قد فقد الحبكة». لقد فقدت الرواية الحديثة، في رأيه، بوصلتها الأخلاقيَّة بسبب تقديمها العديد من الأبطال المزيفين وتركيزها على الالتباسات الأخلاقيَّة في الحياة.

يرى بوكر كذلك أن المبدأين الأهم اللذين يشكلان الأساس لمشروعه هما نظريتا الرمز، والأنماط البدائيَّة لكارل غوستاف يونغ، ووصف علم النفس هذا بطريقةٍ جعله يبدو، على الأكثر، مثل علم النفس التطوُّريّ، إذ قال: «انتقل كارل يونغ إلى السؤال الأوسع والأرحب المتصل بكيف نتشكل نفسيًا، في مستوى أعمق، بالطريقة الجوهريَّة ذاتها...بالطريقة ذاتها غالبًا التي جرى (برمجتنا) بوساطتها وراثيًا كي ننمو جسديًّا: وإن جاز لنا التعبير، فإن انفراديتنا لن تظهر إلا في المستويات الأكثر سطحيَّة من نفوسنا، وإن كل واحد منا يواجه مشكلته الفرديَّة الخاصة في استيعاب 'برنامج' التطوُّر الذي رسمه لا وعينا الأعمق لنا».

إلا أن بوكر مُهتمّ أساسًا بمعرفة السبب الذي يجعل «صورًا ورموزًا وأشكالًا معينة تتكرر في القصص بمعدلٍ يتعذر تفسيره بالركون إلى فكرة التواصل الثقافي فقط». يتطلب هذا الأمر، في الواقع، نظرةً أعمق في اللاوعي لاكتشاف ما وصفه يونغ «قيعان النهر القديم الذي يجري فيه تيارنا النفسي بنحوٍ طبيعيّ». وفي هذه البنى البدائيَّة تحديدًا، بحسب بوكر، يمكن العثور على «المعنى والغرض الأساسيين للأنماط التي تُشكل الأساس لرواية القصص».

إن مشروع بوكر هو تذكار بالموقع غير التقليدي الذي يشغله يونغ في التاريخ الفكري. إذ يبدو يونغ، بإزاء المُسلَّمات البنائيَّة الاجتماعيَّة السائدة في عددٍ قليلٍ من الأجيال، متبصرًا صريحًا ومباشرًا؛ إذ ناصر، على الأقل، نوعًا من المحتوى النفسيّ الغريزيّ، وتحدث عن ثراء الطبيعة البشريَّة الذي يفسر هذا التنوع الهائل في التعبير الثقافي. وبوكر محقٌّ، فيما يتصل بإرث يونغ، في إصراره على أن تواصل الثقافات وانتشارها لا يمكنه أن يفسر أوجه التشابه بين القصص حول العالم. مع ذلك، من الخطأ تخيل أننا سنعثر في نظريَّة الأنماط البدائيَّة والرموز على «المعنى والغرض الرئيسين» لأنماط رواية القصص. فالوصف المناسب والمعقول للمعنى والغرض- لمَ يجب على هذه الأنماط البدائيَّة المفترضة أن توجد في المقام الأول- هو تحديدًا ما تفتقر إليه نظريَّة يونغ، إن استثنينا منها تأكيدها الموارب على تحقيق الذات بوصفه الغاية النهائيَّة للفكر والفعل البشريَّين. ولا تعرض نظريَّة الأنماط البدائيَّة وعلم النفس اليونغي شيئًا يمكن مقارنته بالقوة والصرامة التفسيريتين الواضحتين في عناية داروين بالانتقاء من أجل البقاء والتكاثر.

تتعارض القراءة اليونغيَّة للرواية، في الواقع، مع قراءات داروين في أكثر من جانبٍ لافت وجدير بالاهتمام. إذ وضع بوكر، بضوء الأسلوب اليونغي، الشخصيات الحقودة في القصص في خانة «الشخصيات الشريرة والبغيضة» والأنانيَّة التي ترمز إلى عجبٍ وزهوٍ طاغٍ بالذات، وأنانيَّة مُفرطة. قوة الأنا المظلمة هي مصدر

الشر، إلى جانب فكرة يونغيَّة أخرى هي إنكار العنصر «الأنثويِّ السليقيِّ» في شخصيَّة الوغد. بوسع الداروينيّ أن يتفق أن الأنانيَّة قد تُقدم تفسيرًا للخسة والوضاعة التي اتصف بها أدموند في مسرحيَّة الملك لير. ولكن، ماذا عن غريندل؟ والقرش في فيلم الفكّ المفترس؟ ليس واضحًا أن الأنانيَّة تؤلف مؤشرًا على السفالة والنذالة. يمكن أن نفترض أن أوديب أكثر أنانيَّة من أياغو في مسرحيَّة عُطيل، مع أن الأخير-أي إياغو- هو أكثر وضاعةً وشرًّا في قسوته المخادعة. إن مكر الديناصورات وحقدها في الحديقة الجوارسيَّة أو الصقاليب في ملحمة الأوديسة لا يكمنُ في أنانيتها أو اعتزازها بنفسها. فمن سيفكر أن الوحش غودزيلا أناني؟ تطلق مفردة «أناني» على الناس، وربما على الحيوانات عند تمثيلها في الحكايات الفلكلوريَّة. ولكن الحضور المتواصل لوحوش هائلة الحجم وجائعة وخطرة بوصفها مصادر تهديد دراميَّة، في ضوء القراءة الداروينيَّة، يجعل الرواية قابلة للتفسير بوصفها تكيفًا مباشرًا خاصًا بالعصر البليستوسيني. وتُعد الاستعانة بنظام رموز مستغلق، في السياق التطوُّريّ، أحد الجوانب اللافتة؛ إذ يمكن، بسهولةٍ، تعليم البشر الحذر من الأفاعي أو الحيوانات المُزمجرة بأسنانٍ كبيرةٍ ومكشوفةٍ. أما بالنسبة لثيمة الأنانيَّة في الرواية-أي الإرادة الفرديَّة في مقابل احتياجات الآخرين- فهي أيضًا أكثر تقبلًا للتفسير الداروينيّ المباشر من أي نظام للرموز أو الأنماط البدائيَّة.

تُنظم الحبكات القصة، وعلى الرغم من إمكانيَّة تصنيفها تصنيفًا

مناسبًا ومعقولًا إلى عددٍ من الأنواع يمكن التحكم بها، فإن هذا الأمر في ذاته لا يفسر السبب في وجود الحبكات. فالحبكة هي بنية الأفعال والأحداث؛ إنها «بنية الأحداث» التي تحدَّث عنها أرسطو. قد تكون الأحداث عرضيَّة، ولكن ينبغي للأفعال أن تكون مدفوعة، وناتجة عن سببيَّة القصد البشريِّ. إن أي شيء يفعله أوديب أو أي شخصيَّة روائيَّة أخرى إنما يفعله لسببٍ معروفٍ، أو غير واضحٍ أو مجهول، وسواء أكانت نتائج الأفعال مبنيَّة على دافع أو من دونه، فهذا سيعدُّ اختبارًا لفكرة القصة ذاتها في المقام الأول. إن المسرحيَّة التي تصور رجلًا يعد كوب شاي ثم يلقيه في المجرى من دون أن يتذوقه، ثم يعد كوبًا آخر ويرميه أيضًا، ويواصل فعل ذلك إلى ما لا نهاية قد يؤلف تجربةً دادائيَّة، أو فوضى وسواسيَّة، مع أن أفضل توصيف لهذا الحدث هو أنه قصة مزيفة لا قصة بالمعنى التقليدي. يتمثل دافع الشخصيَّة، مثلما بينت سلفًا في هذا الفصل، في التعبير عن الإرادة المتجهة في المعتاد نحو تلبية رغبة ما، والمقاومة لأي من العوائق التي تعترض سبيلها.

أدرك أرسطو، الذي لم يكن مهتمًّا بأنواع الحبكة الأخرى خلا المأساة والملهاة، أن الحبكة هي بنية سببيَّة؛ إنها ترتيب للدوافع- الجوهر والرغبة مقابل العائق. ويجادل أرسطو قائلًا: اكتب قصةً عن شخصيَّة، ولن يكون أمامك سوى العديد من الخيارات المنطقيَّة. تتحدث المأساة، مثلًا، إما عن خطوب تلمُّ بامرئٍ صالحٍ (أحداث مُجحفة وبشعة)، وإما خطوب تلمُّ بامرئٍ طالحٍ (أحداث عادلة لكنها

مملة) أو حوادث مُبهجة تقع لامرئٍ شريرٍ (عندها تخلو الحبكة من العدالة مرةً أخرى). يستلزم الألم المأساوي حدوث أمورٍ سيئةٍ لامرئٍ صالحٍ مُعيب في أحد جوانب شخصيته مثل أوديب؛ فمع أنه قد لا يستحق المصير الفظيع الذي واجهه، إلا أنَّه كان يطلبه ويتلمَّسه بسبب تبجحه وغروره. تحدث أرسطو عن العلاقات الدراميَّة بالروح العقلانيَّة ذاتها. فالصراع بين غرباء أو أعداء طبيعيّين غير ذي أهميَّة بالنسبة لنا. إن ما يثير اهتمامنا هو الصراع المشوب بالكراهية بين الناس الذين يفترض أنهم يحبون بعضهم-الأم التي تقتل أولادها عقابًا لزوجها، أو الأخوان اللذان يتصارعان حتى الموت. أرسطو ضليعٌ بهذه الجوانب في المسرحيات في زمانه مثلما أن كُتاب أوبرا الصابون حاليًا ضليعون بها.

لأفكار أرسطو عن القصص والدراما القدرة على الصمود والبقاء بفضل تبصره الأهم بشأن تمثيل الفعل والانفعالات لجوهر الدراما. تتمحور الموضوعات الرئيسة في الدراما اليونانيَّة حول الانفعالات، والعواطف، من مثل الحب العائلي الإيروسي، ومعنى الشرف، والولاء المجتمعي، وحتميَّة الموت، وما إلى ذلك. وبوكر، من جانبه، لم يكتشف أنماطًا بدائيَّة بالمعنى اليونغي، ولا مخططات أساسيَّة متداخلة خاصة بحبكات القصة: إن ما استوعبه وحدَّده هو الموضوعات العميقة التي تشدنا وتُذهلنا في الروايات. ثمة مقارنة توضح ذلك: انظر إلى التصميم المعماري لأكثريَّة المنازل، وستلحظ أنماطًا متكررة على الرغم من التنوع الكبير. فغرف النوم مفصولة

عن المطابخ، والمطابخ قريبة من غرف الطعام. الأبواب الأماميَّة لا تُفتح مباشرةً على غرف نوم الأطفال أو دورات المياه. هل هذه الأنماط نماذج أصليَّة يونغيَّة لتصميم الغرف؟ بالكاد. تستلزم الحياة فصلًا منطقيًا للغرف، حيث يمكن للعائلات أن تنام وتطبخ وتخزن الأحذية وتستحم وتُشاهد التلفاز؟ تختار العوائل، متى ما تيسرت أحوالها العيش في مبانٍ بغرفٍ منفصلةٍ، وعندها تبدأ أنماط استخدام المساحات المتوفرة والعلاقات بالبروز. وأنماط تصميم الغرف هذه لا تنطلق من رؤى ذهنيَّة، بل من وظائف الغرف ذاتها التي تستند بدورها إلى قيم أخرى تخص العلاقات العائليَّة والتفضيلات في إعداد الطعام، والمواقف إزاء الجنس، وإمكانات الحفاظ على الخصوصيَّة، وغيرها.

والأمر يصدق على القصص أيضًا. فالموضوعات والمواقف الرئيسة في الروايات هي نتاج لميول واهتمامات أساسيَّة ومُطورة يشترك فيها البشر مثل الموت والمغامرة والعائلة والعدالة وقهر المعوقات والصعاب. «فالتكاثر والبقاء» هما الشعار التطوُّريُّ الذي يترجم في الرواية مباشرةً إلى موضوعات خالدة مثل الحب والموت في المأساة، والزواج في الملهاة. وتكتظ القصص بأنماطٍ شخصيَّة توافق هذه الموضوعات مثل الشابات الجميلات والرجال الأقوياء الوسيمين، والقادة الشُجعان والشيوخ الحكماء، والأطفال المحتاجين إلى الحماية. ويضاف إلى ذلك التهديدات والمعوقات التي تقف حائلًا دون تحقيق وعد الحب، والتعساء والأوغاد وسوء

الفهم المُجرد؛ وهذه الثيمات جميعًا تؤلف مادة الأدب ومكوناته.
تبعًا لذلك، ليست حبكات القصص أنماطًا بدائيَّة غير واعية، بل بُنى تتبع، بنحوٍ محتوم، مثلما أدرك أرسطو، الجماليات الداروينيَّة التي يمكنها أن تُبين في ضوء الرغبة السليقيَّة في رواية القصص، السمات الرئيسة في المعضلة البشريَّة.

***

5

إن التكنولوجيات الحديثة الخاصة بخلق القصص والاستمتاع بها، هي بعيدة وغريبة عن عادة الجلوس حول موقد النار في العصر البليستوسيني والإصغاء إلى حكاية قصصيَّة. إلا أنَّ هذه التطوُّرات التكنولوجيَّة لا تعني الكثير مما يمكن لنا تخيله. فأول ابتكار قديم في رواية القصص يتصل، على الأغلب، بقرار راوٍ مُبدعٍ تقليدَ عددٍ متنوعٍ من الأصوات لشخصيات مختلفة في نصٍّ سرديٍّ. ثم برز التمثيل الدراميُّ الذي يؤدي فيه أناس مختلفون أدوارًا لشخصيات، بوصفه تطوُّرا طبيعيًّا. وبعد بضعة آلاف من الأعوام، ظهر اختراع الكتابة، بوصفه الابتكار الأعظم التالي في ميدان الترفيه القصصيّ.
إن القدرة على كتابة قصة ما وتحريرها من قيود ذاكرة الراوي أدى إلى نموٍّ وتطوُّرٍ هائلين في الأدب بمعناه الحديث، لا سيما بعد اختراع طابعة غوتنبيرغ. وبذا، كانت القراءة والتمثيل الوسيلتين الأساسيتين لرواية القصص في الثقافات المتعلمة منذ ما قبل ملحمة گلگامش وصولًا إلى القرن التاسع والأفلام السينمائيَّة في القرن الحادي والعشرين. واستمرت الثقافات غير المتعلمة اعتمادها- كما كانت تفعل لعدة آلاف من الأعوام- على الحكي والتمثيل بوصفهما وسائل للاستمتاع بالقصص.

وبسبب رواج الأفلام السينمائيَّة وألعاب الفيديو في عالم اليوم،

من السهل المبالغة في تقدير أهميتها ومكانتها. إن الناس المسحورين بالوسائط الإلكترونيَّة التي تعتمد عليها الأفلام السينمائيَّة الذين لا معرفة لديهم بالعروض المسرحيَّة التقليديَّة الحيَّة يجهلون إلى حدٍّ كبيرٍ ما كانت هذه العروض المبنيَّة على المناظر البصريَّة تُقدمه إلى المناظرين منذ عصر النهضة، وبعد إدخال الإنارة الكهربائيَّة في القرن التاسع عشر. ومع أن الصور البصريَّة الرائعة بدأت حقًّا مع هوليوود، إلا أنَّه من المحتمل أنها أذهلت الناس في الكهوف في العصر البليستوسيني مع ألسنة اللهب وأصوات الصدى في الكهوف التي تُشكل المؤثرات الصوتيَّة.

يبالغ المعجبون اليوم أيضًا بتقدير إسهام الألعاب الفيديويَّة في رواية القصص بوصفها شكلًا فَنِيًّا. إذ تتصف الألعاب بالتعقيد وبتمثيلها أشكالًا مُذهلة بصريًّا من حيث التظاهر بالتصديق التي تسمح للمشاهدين بدخول العرض والمشاركة في الحدث. وهذا في عُرف المُعجبين بهذه الألعاب أحد التطوُّرات المُزلزلة. إنه، بطريقةٍ ما، ليس توسيعًا لفعل رواية القصص بقدر ما هو نكوص إلى أمثاله السالفة. ومع أن موضوعات ألعاب الفيديو ومحتواها قد تكون مُعقدةً ومُكرسة للبالغين، إلا أنَّ منطق مشاركة الرائي في القصة يعود بنا إلى حفلة الشاي التي يشارك فيها الطفل وهو يحمل دُمى الدببة. ألعاب الفيديو، أولًا وأخيرًا، هي ألعاب، بقواعد مُحددة للمشاركين فيها، وتأكيد على ضرورة المحافظة على الانتباه واليقظة تحسبًا للنتائج غير المتوقعة. إنها تشبه القصص إلى حدٍّ ما، وأيضًا الشطرنج

والبوكر ولعبة مونوبولي (Monopoly)؛ إذ إنها تمنح اللاعبين دورًا خلاقًا مُحددًا في عالم متخيل تحكمه القواعد. هذه الألعاب لا تُقدم نوعًا جديدًا من تسلية التظاهر بالتصديق، ولا تُطوِّر كثيرًا الأنواع الأقدم من الألعاب والقصص، باستثناء إضافتها مؤثرات بصريَّة أو واقعيَّة-افتراضيَّة كثيفة. (قد تسمح إحدى نسخ ألعاب الفيديو المُعدة عن مسرحيَّة الملك لير للمشاركين فيها بولوج عالم الأحداث وحتى إنقاذ المسكينة كورديليا إذما لعبوا بجودةٍ ومهارةٍ. هل يعني ذلك تطويرًا لمسرحيَّة شكسبير أم لا ما يزال سؤالًا عالقًا!

قبل ألفين وخمسمائة عام من أول توظيف لتقنيَّة إيقاف الحركة السينمائيَّة في فيلم «كنغ كونغ» الذي شكلَ نموذجًا لمبنى أمباير ستيت، قال أرسطو إنّ [الشخصيَّة] في الدراما اليونانيَّة هي الجانب الأقل أهميَّة على الرغم من شعبيتها. والأهم منها، من وجهة نظره، هي حبكة آسرة كانت تُعد الأصعب من حيث إمكانيَّة تحقيقها مقارنةً حتى برسم الشخصيات الشائقة والتوظيف الشعري للغة. ولا تزال القصة، في سينما اليوم، هي من تصنع أعظم الأفلام. ولم يتغير الوضع كثيرًا في هذا الجانب منذ جلوس أسلافنا حول النار للإصغاء إلى رواة القصص. انخرطت هوليوود، بدورها، في سباقٍ محموم يخص استثمار المؤثرات الصوتيَّة؛ إذ يجب على كُلِّ فيلم أن يقدمَ عددًا من التفجيرات أكبر، وأوغاد أكثر قُبحًا وشرًّا، وعنفًا واقعيًّا أكثر دمويَّة وشراسةً، وضوضاء تصم الأذن، ومشاهد قتاليَّة ما تبرح تزداد اتساعًا وتنوعًا. ولا يسمح للجماهير المُنتجة حاسوبيًّا،

على وفق القواعد الحاليَّة، أن تكون أقل عددًا من الجماهير التي شاهدت الفيلم المُكتسح لشباك التذاكر هذا الشهر!

يمكن لهذه المؤثرات أن تجعل الكثير يشعرون بالمتعة والانتشاء، لكنها لا تعوض الجاذبيَّة الأساسيَّة التي تتصف بها قصة متماسكة وعقلانيَّة محبوكة الصنع. والجاذبيَّة التي تتمتع بها القصة هي تكيف سليقيٌّ مُطورٌ: إذ تتصف القصص أنها عالميَّة ومُمتعة للغاية وتظهر عفويًا في الطفولة بأساليب (مثل البنية العميقة للكلام) مُعقدة سلفًا ومنطقيًا، بحيث تتطلب حتى في لعب الأطفال تفسيرًا في ضوء القدرات الغريزيَّة. إن إمكانيَّة الاحتفاظ بالقدرة على الانخراط في عالم قصة يرويها متحدث والاستمتاع والتأثر بها - سواء أحدث ذلك وأنت جالس حول موقد نار، أو بقرب براد ماء، أو إلى مائدة العشاء - يبين لنا أننا ما زلنا، على قدر تعلق الأمر بالقصص، مثل أسلافنا ما قبل التاريخ. إنَّ القصص الجيدة تجبرنا على الانتباه لها. ويصدق ذلك على رواة القصص الجيدين. وهذا ما سنتحدث عنه في الفصل القادم.

***

الفصل السابع

الفَنُّ والاستئناس الذاتيُّ

1

رَكزت فكرة هذا الكتاب حتى الآن على الطرائق التي يسهم فيها الانتقاء الطبيعيُّ في إلقاء الضوء على فهمنا للجمال الطبيعيّ والفَنِّي. وقد جنحت مقاربتي إلى نمذجة العقل البشريِّ على مثال الأداة متعددة الأغراض؛ فالسكِّينة التي يستخدمها الجيش السويسري موافقة، بفضل التطوُّر، لمجموعة من الأنصال والأدوات الذهنيَّة الخاصة بحل مشكلات بقاء مُحددة في مرحلة ما قبل التاريخ. وقد تطوَّرت عقولنا، عند النظر إلى المسألة بهذه الطريقة، فأضحت تُفكر سببيًّا واحتماليًّا بالموجودات الطبيعيَّة ببيئة العصر البليستوسيني والحيوانات والنباتات. وكشف النموذج عن ميول واستراتيجيات انتُقيت في مجالات مُعينة مثل تفضيل الطعام وتجنبه، والدفاع الذاتي، والأمن، واختيار البيئة، والتخطيط المُتخيل. بينما تعد

سكِّينة الجيب متعددة الأجزاء قياسًا مناسبًا بهذا الجانب؛ لأنها تُركز على مزايا البقاء العمليَّة المقترنة باهتمامات وعواطف وكراهيَّة ومُتع ومهارات ومخاوف وقابليات فكريَّة.

يقدم لنا إرثنا من العصر البليستوسيني، عند التفكير به على وفق هذه الرؤية، تفسيرًا للميول الأساسيَّة في رسم المناظر الطبيعيَّة وتصميم الحدائق يقول إنها تعكس تفضيلات قديمة للغاية تخص البيئة. وبأسلوب مشابه، تؤدي القدرات التخيليَّة المميزة التي يتمتع بها البشر العاقلون -إضافةً إلى الافتتان المتواصل بموضوعات مثل الأخطار الطبيعيَّة والصراع على السلطة والحب أو الاستكشاف- دورًا محوريًّا في فهم عالميَّة سرد القصص. لكن هناك، تاريخيًّا، عوامل أخرى أثرت في رسم الطبيعة والأدب، إذ يتعذر على عوامل الانتقاء الطبيعيّ لوحدها أن تفسر تطوُّرهما. لقد تجاهلت المقاربة التي اعتمدتها حتى الوقت الحاضر واحدةً من أهم الخصائص المذكورة في قائمة معايير الفَنِّ في الفصل الثالث، وأقصد بها المهارة والأسلوب والإحساس بالإنجاز، وهي القيم التي نُعجب بها في الفَنِّ. إنه الذكاء والقدرة على الخلق البشريَّين اللذين يحوِّلان المناظر الطبيعيَّة الفاتنة وخطوط الحبكة السرديَّة العامة إلى فنون أدبيَّة ولوحات.

يركز الانتقاء الطبيعيّ على البقاء في بيئةٍ معادية بوصفه عاملًا أساسيًّا في التطوُّر ما قبل التاريخيّ لأي تكيفٍ. ولكن إن كان الفَنُّ تكيفًا، فإن البقاء لوحده هو تفسير قاصر تمامًا للوجود. والسبب

واضح: لأن الأشياء والعروض الأدائيَّة الفَنِيَّة هي، نموذجيًا، من بين إبداعات العقل البشريِ الأكثر ثراءً وروعةً ولمعانًا وإسرافًا. تُبدد الفُنون قوة الدماغ وتستنزف جهدًا جسديًا ووقتًا وموارد ثمينة خلافًا للانتقاء الطبيعيِ المقتصد والمتقشف، فهو يستبعد عدم الكفاية وكل ما هو فائض. فأعضاء الحيوانات وسلوكها مُصممةٌ على يد الانتقاء الطبيعيّ لأنواع غايتها البقاء والتكاثر، الأمر الذي يعزز من فاعليَّة استثمار الموارد المحليَّة. والتطوُّر عن طريق الانتقاء الطبيعيِ هو أسلوب صارم مناسب في تصنيفه لعمليات التكيف المُحتملة بصيغ التكاليف والمنافع. كم هو غريب، أن، الدفاع عن فكرة النشوء الداروينيّ لفنون الإنسان التي تميلُ في العادة نحو المبالغة في الإسراف وتتجاوز تكلفته بكثير أي مزايا تكيفيَّة واضحة تخص البقاء.

لا تقتصر هذه المشكلة على فهم التطوُّر البشريّ، بل هي موضوع عام في النظريَّة الداروينيَّة. والمثال التقليديُّ على ذلك هو مسألة الطاووس التي فهمها داروين ومنتقدوه المبكِّرون فهمًا جيدًا. بعضٌ من التردد الذي أظهره علماء متعاطفون في جوانب أخرى في قبول أصل الأنواع يستند إلى فشل داروين في تفسير الزيادات في الطبيعة من مثل ريش الطيور وزقزقاتها. كان داروين واعيا للغاية لهذه المعضلة. إذ علق على هذا الجانب في رسالةٍ كتبها إلى عالم النبات أسا غري بعد عام من صدور أصل الأنواع. وقبل توسيعه نظريَّة التطوُّر بالانتقاء الطَبيعيّ، كتب إليه قائلًا: «يجعلني التفكير بالعين

ارتجف من رأسي حتى أخمص قدمي». لكنه تمكن في النهاية من حل لغز الطريقة التي تطوَّرت بها العين، مع أنه وجد نفسه أمام معضلة جديدة. وأضاف إلى ذلك مُبينًا: «يجعلني منظر ريش ذيل الطاووس أشعر بالسقم كلما أمعنت النظر إليه!» وربما كان هذا هو الحال، لأن هذا الذيل يشكل تحديا كبيرًا للمبادئ الأساسيَّة للانتقاء الطبيعيِّ. فَنموُّه مُكلفٌ، إذ يتطلب طاقة يمكن، بطريقةٍ أخرى، استثمارها في منفعة الكائن الحي. لقد تطوَّر وزن تعريشة الريش هذه فقط مع الطائر الذي يحملها. كان يجب على الانتقاء الطبيعيّ أن يقضي على ذيل الطاووس منذ مدةٍ طويلةٍ؛ بل ما كان له، في الواقع، أن يسمح له قط بالتطوُّر أصلًا.

وإلى جانب التكلفة العالية والخطر، ثمة جانب آخر في ذيل الطاووس لا يتوافق مع مبادئ التطوُّر كما خطط لها داروين في أصل الأنواع. ففي ضوء الطرائق التي تُقدم بوساطتها البيئات ومصادر الطعام أنفسها للحيوانات، فإن الانتقاء الطبيعيَّ يدفع عمليًّا باتجاه التماثل مع الاختراع المتكرر والثابت للتكيفات العامة نفسها. ومثلما عبر عنها عالم النفس التطوُّريّ الأمريكي جيوفري ميلر: «تميل المنفعة البيئيَّة للانتقاء الطبيعيِ إلى إنتاج تطوُّر متقاربٍ، إذ تطوِّر سلالات متعددة، بصورةٍ مستقلةٍ، الحل الكفؤ والمتدني الكلفة ذاته للمشكلات البيئيَّة، ويظهر ذلك في خصائص مثل الأجنحة والعيون والأسنان والمخالب والقلوب والرئات». يجب على الانتقاء الطبيعيِ أن يقودنا إلى توقع أن الطيور التي تطوَّرت

في البيئة ذاتها سيكون لها السمات نفسها مثلًا، وأن اختلافها في جوانب معينة مثل الحجم أو شكل المنقار يعود فقط إلى الموقع/ البيئة المُحددة التي يشغلها كل نوع. إلا أنَّ أنواع الحيوان تنتهك هذا النمط بانتظام. إذ بوسع الطيور أن تكشف في البيئة ذاتها عن تنوعٍ لا نهاية له في مجموعات الريش المذهلة الملونة.

كان تفسير هذا التنوع في القرن التاسع عشر مبنيًا على فكرة تمثيله إشارة من الذكور إلى الإناث أنهم أفرادٌ من النوع ذاته. (هذا تفسير غير معقول لأنه حري بالأفراد من النوع نفسه أن يميزوا بعضهم بعضًا، والأمر لا يحتاج إلى ريش طائر الصافِر أو الطاووس). عمل داروين، على غرار ما فعله مع فكرته الرئيسة في أصل الأنواع، على مدار أعوام في تطوير حلٍ للغز الطاووس؛ وهو الحل الذي نشره بشكلهِ الأكثر اكتمالًا في كتاب تحدر الإنسان والانتقاء الجنسيّ، في 1871 الذي قدم فيه مبدأً جديدًا رصينًا ومتعدد الأوجه يؤلف القوة الدافعة العظيمة الثانية في تطوُّر بناء الحيوان الفسيولوجي والنفسي؛ الانتقاء الجنسيّ القائم على اختيار الشريك.

يماثل الانتقاء الجنسيّ الانتقاء الطبيعيّ من حيث سهولة وصفه؛ إذا تعد تأثيراته الهائلة في مظهر الحيوانات وسلوكها من المناظرات البشريَّة الواضحة. يؤلف ذيل الطاووس، على وفق مبدأ الانتقاء الجنسيّ، أحد مؤشرات القيمة واللياقة الانتقائيَّة، إنه دليل على الصحة والجينات عالية النوعيَّة. إذ يعمل الذيل الكبير المتناسق والملون كإعلان لأنثى الطاووس مدعيًا: «أنظر كم أنا طاووس قوي

ومُعافى!» لذا، تحصل الطواويس المؤهلة والمتكاملة، بسهولةٍ على شركاء لها عند التزاوج. في الواقع، أُثبتت تجريبيًا دقة تفضيلات أنثى الطاووس المبنيَّة على الأهليَّة والكفاية: فالطواويس الذكور ذوو الذيول الأجمل والأجود يمتلكون فعلًا جينات أفضل نسبيًّا. وإضافةً إلى تمثيل الذيل مؤشرًا على اللياقة والقيمة الانتقائيَّة بالنسبة للطائر الذي يمتلك واحدًا، فإن الذيل الذي تجده أناث الطاووس جذابًا يكشف ميزة أخرى: إذ سيحصل صغار الطاووس الذكور الذين ينتجون عن هذا الاتحاد القوي مع ذكر فخم مُجلل بالريش باسترخاء، على الأرجح، على ذيول فخمة ستكون، بدورها جذابة للجيل التالي من إناث الطواويس، وبالتالي ضمان انتقال جينات الزوجين إلى الأجيال التالية في المستقبل. يضمنُ ذلك أيضًا أن تفضيلات أنثى الطاووس فيما يتصل بريش الذكر ستنتقل إلى الجيل التالي [من الإناث]، وهذا في جوهره هو تعبير عن الطريقة التي تؤصل بوساطتها خصائص تفضيل الذكر البنية الجينيَّة لهذا النوع.

إنَّ الانتقاء الجنسيَّ شائعٌ في مملكة الحيوان، وهو يسلط الضوء على خصائص الحيوانات اللافتة التي يعجز الانتقاء الطبيعيُّ عن تفسيرها. لا يتعلق الأمر بالريش المذهل في تنويعاته فحسب، بل بسمات أخرى كتناسق الجسم، والجلد السليم، والفراء اللامع، وسرعة الحركة ورشاقتها، والرقصات الغراميَّة المتواصلة، والمناورات الهوائيَّة المُعقدة، والبناء العضلي، والقوة المُفرطة، التي تؤلف، في جزء منها أو كلها، نتاجات للانتقاء الجنسيِّ. ويتألف النمط

النموذجي هنا في أن بعض سمات الحيوان، التي تطوَّرت بوساطة عمليَّة انتقاءٍ طبيعيٍ مباشرة تحكمت بها عمليَّة انتقاء جنسيّ، إما برزت بروزًا عظيمًا وإما تحولت تحولًا تامًا إلى إشارة على اللياقة والقدرة. وعليه، طورت الطيور الريش التماسًا للتدفئة والطيران. ومع ذلك، فإن بوسع الريش القابل للتلوين أن ينمو إلى عددٍ هائل ومتنوع من الأشكال، ويمكنه أن يعمل بوصفه علامات بصريَّة واضحة دالة على الصحة والجدارة الجينيَّة. قد ينتج عن الانتقاء الطبيعيّ ريش باهت اللون ليوافق البيئة الطبيعيَّة التي يعيش فيها الطائر ليساعده على التخفي نسبيًا في العش. بينما يتجنب الانتقاء الجنسيّ تقليديًا استراتيجيات التمويه والتخفي، إذ يتجه بالضبط في الاتجاه المعاكس لإنتاج ألوانٍ وأشكالٍ براقة ولامعة. هذا الاختيال والتباهي-الواضح بشكلٍ خطرٍ ومُفرط- ليس نتاجًا عرضيًا لعمليَّة تطوُّريَّة ما، بل هو المغزى الحقيقيُّ من الانتقاء الجنسيّ واستعراض اللياقة.

يُعدُّ الانتقاءُ الجنسيُّ أحيانًا إحدى حالات الانتقاء الطبيعيّ الخاصة في ظل اشتراك العمليتين، بالمعنى العام والأوسع، في زيادة انتشار الجينات، وبقاء السلالة الجينيَّة. مع ذلك، ومثلما أدرك داروين، تتسم الآليات الجوهريَّة لعمليتي الانتقاء الطبيعيّ والجنسيّ بأنها مختلفةٌ اختلافًا أساسيًا. إذ نلحظ في الانتقاء الطبيعيّ عوامل التحول الاعتباطيّ، والقابليَّة الانتقائيَّة وإنتاج الحيامن والرؤية بكلتا العينين، وهلم جرًا. ولا تزال هناك رغبات وميول وانفعالات وأنماط

سلوك مطورة في عالم الانتقاء الطبيعيّ، تؤثر تأثيرًا مباشرًا في البقاء أو الرغبة في التكاثر: في تسلق الأماكن المرتفعة، والحذر من الحيوانات المُزمجرة، ورصد الطعم المر والكريه للنباتات السامة، والتمتع بتناول الحيوانات والدسم والمتعة الجنسيَّة. الكبد الذي يعمل بكفاية والخوف العام من الأفاعي كلاهما «صحي»، بمعنى أنهما انتُقيا طبيعيًّا في مرحلة ما قبل التاريخ وبقيا معنا إلى اليوم. ولكل واحد منا أجداد وجدات، وعشرات الآلاف من الأجيال البعيدة عن الخط المتصل من الناس الذين كانوا مناسبين ليعيشوا وقتًا كافيا يمكنهم من التكاثر. وينقل الناجون منهم خصائصهم إلينا، على العكس من أقاربهم الأقل كفاية الذين لقوا حتفهم جراء فشل الكبد أو لدغة أفعى مثلًا قبل أن يتمكنوا من التناسل. والأشقاء غير المحظوظين هم عماتنا وأعمامنا الذين يبتعدون عنا بآلاف الأجيال؛ وهم أسلافنا المباشرون. هؤلاء اتحدوا بالموت مع غيرهم من أقاربنا الأكثر بُعدًا، أناس لا حصر لهم، وأفراد أصليون لم يكونوا يشعرون بالخوف من الأماكن المرتفعة ولا بالفزع من الأفاعي، وكانوا يجدون متعة بالغة في تناول الحلويات والدسم، ولكنهم لم يكونوا يجدون متعةً كبيرةً، مع أنهم في ذروة قدرتهم التناسليَّة، في المغامرات الجنسيَّة.

مع ذلك، أسهم الانتقاء الجنسيّ في دخول عامل جديد تمامًا في منطق التطوُّر. فعندما يضع الانتقاء الطبيعيّ الأنواع المتغيرة ببطء بإزاء الفرص والمتطلبات المتاحة في البيئة الخارجيَّة، يحول

الانتقاء الجنسيّ بؤرة الاهتمام إلى العلاقات التي تربط في ما بين أفراد الجنس الواحد. وتتوزع هذه العلاقات على قسمين شاملين من المنافسة. إذ يتنافس أفراد الجنس ذاته في ما بينهم إما للحصول على أفضل شريكٍ وإما العدد الأكبر من الشركاء، هذا أولًا. ولا يزال هذا النوع من الانتقاء الجنسيّ شبيهًا إلى حدٍّ ما بالانتقاء الطبيعيّ: إذ يشتمل، نموذجيًا، على قتال عدوانيّ بين الذكور للحصول على الإناث في موقف يسمى «الرابح يأخذ كل شيء». يمكن لحجم الجسم والتيقظ المتواصل أن تمنح الذكر الكبير الناضج في مجموعة أفيال البحر القدرة على الحصول على 80% أو أكثر من الإناث في منطقة ساحليَّة شاسعة. وهذا النوع من التنافس بين الذكور شائع وملاحظ أيضًا بين حيوانات مثل الأيل، أو الإلكة الأمريكي، أو الماعز كبير القرون، وقد يتحول إلى قتالٍ حتى الموت في سبيل الحصول على الإناث.

ومع أن الصراعات الدراميَّة التي تصل للموت من أجل الحصول على فتاة تُعد من الموضوعات الشائعة في الأدب القصصي العالميّ، إلا أنها نادرة إحصائيًا بين البشر. يتطلب الزواج الأحادي تزاوجًا انتقائيًا ومتجانسًا يشترك فيه شريكان، ويكون الارتباط عن طريق الزواج متاحًا لهم على وفق مجموعة متنوعة من المعايير التي تؤلف جزءًا من نظام التزاوج البشريّ وتكون غايتها لا سحق الأفراد المتنافسين من الجنس نفسه، بل جذب أفراد الجنس وإغراءهم. ويقترن هذا النوع الثاني من الانتقاء الجنسيِ بعمليَّة المغازلة والتودد،

وقد أثر في تطوُّر الجسم البشريّ، والأهم لأغراضنا الحاليَّة، إن ما فعله من أجل خلق الشخصيَّة البشريَّة، مثلما نعرفها حاليًّا، أكثر بكثير من أي عامل تطوُّري آخر. وعلى شاكلة الفعل الجنسيّ في الحيوانات الذي تركز في الذكور، وجنح نحو تعزيز واستكمال المعدات الهجوميَّة والدفاعيَّة في الجسم مثل الأسنان والمخالب والقرون، تتحكم الإناث باختيار الشريك في المغازلة، لا سيما البشر في حالة البشر العاقل بناءً على شعور الأنثى وقدرتها على التمييز. والمغازلة في هذه الحالة موجهة نحو خصائص الجسم الأكثر رفعةً وجاذبيَّة، وأيضًا خصائص العقل؛ ويعد الانتقاء الجنسيّ، في الواقع، القوة الدافعة التي عَرَفت وحددت معنى الجاذبيَّة ذاتها أو «كيف يرى البشر بعضهم بعضا».

سبب ميل الإناث إلى الهيمنة على الانتقاء الجنسيّ متضمن في منطق التطوُّر. فأعباء الحمل التي تتحملها الإناث أصعب بكثير عليهن منها على الذكور. والفتاة التي تصل سن البلوغ تمتلك سلفًا أربعمائة بيضة، تطلق منها بيضة أو اثنتين شهريًّا حتى بلوغها سن اليأس، إذ يتوقف جسمها عن إنتاج البيوض. وحالما تتلقح البيضة، تقضي المرأة تسعة أشهر هي فترة الحمل مع ما يرافقها من متاعب تحدُّ من الحركة. ويعقب الولادة الإرضاع الذي يستمر شهورًا تستمر فيها الأم في رعاية طفل صغير جائع وباكٍ يستلزم بلوغه سن النضج عددًا من الأعوام أكثر من أي نوعٍ آخر من أنواع الحيوانات. وعلى العكس من النساء، ينتج الرجال قرابة اثني عشر مليون حيمنٍ،

ويمكنه، مبدئيًا، تلقيح عددٍ كبير من النساء، ثم التخلي عنهن إن رغب بذلك. وعليه، فالعدد الأكبر المُسجل من الأطفال المولودين لامرأة واحدة، هي فلاحة روسيَّة من القرن الثامن عشر، هو تسعة وستون طفلًا من بينها الكثير من التوائم التي نتجت عن سبع وعشرين حالة حمل. في المقابل، أنجب السلطان إسماعيل بن شريف، المعاصر للملك لويس الرابع عشر، العدد الأكبر من الأطفال، إذ بلغ (1042) طفلًا، الكثير منهم، وهذا شيء طبيعيٌّ، كان لمئات الأمهات في مجموعة الحريم التي كانت بحوزته. (هذا العدد غير دقيق، على الأرجح، لأنه العدد الذي توقفوا عنده عن التسجيل!). ويستمر الرجل الذي يلقح شريكة له متردِّيَّة النوعيَّة وغير مسؤولة في الاحتفاظ بفرصة نقل جيناته إلى الأطفال بتكلفة متدنيَّة للغاية ـ في الواقع، بتكلفة لا تُذكر إن تخلى عن المرأة والطفل. في المقابل، تُبدي النساء نزوعًا فِطريا نحو اعتماد قدرٍ أكبر من الحيطة والحذر مقارنة بالرجال في اختيار الشريك للتكاثر؛ فالنساء لا تحتاج إلى ذكر سليم وصحيح فقط، بل إلى رجلٍ يلازمهن ويحميهن. (إنَّ الدرجة العالية من التمييز الذي تعتمده الإناث والناتج عن التكلفة غير المتوازنة للحمل تتجلى واضحةً في تمثيل الذكور الجنس الأكثر تمييزًا في كل واحدٍ من الأنواع القليلة حيث يتحمل الذكور، من مثل أفراس البحر، أعباء الحمل. ولا يحدث هذا القلب في الأدوار في أنواع الثديَّات).

ومرةً أخرى، فإن فكرة أن رجلًا واحدًا يمكنه، على غرار فيل

البحر، أن يتحكم بمئات النساء في الحريم، هي تذكارٌ بالطريقة التي أسهمت بوساطتها بعض البنى الدينيَّة والسياسيَّة في العشرة آلاف عام الماضية في صرفنا بعيدًا عن المنظر ما قبل التاريخيّ، إذ تطوَّرات التفضيلات الجنسيَّة للصياد ـ الجامع. طورت الجماعات الصغيرة المتحركة من البشر التي نمت وازدهرت أوضاعها في العصر البليستوسيني تفضيلات تزاوج مبنيَّة على ظروفهم الخاصة، أي ظروفنا. واستمر حضور هذه التوجهات والحساسيات بتفضيلاتنا بحالات التودد والمغازلة والتزاوج، وهي تكشف عن نفسها في تجارب المتعة والصدود، وتظهر في السمات الجسديَّة وخصائص الشخصيَّة التي نعدُّها جذابة وآسرة أو، في الواقع، جميلة، في البشر.

***

2

دعونا نبدأ بالسؤال الآتي: ما السمات الجسديَّة الخارجيَّة التي تجعل فردًا من الجنس الآخر جذّابًا؟ تضمنت إحدى أشهر الدراسات التي تناولت الجاذبيَّة الجنسيَّة نسبة الخصر إلى الورك. إذ ستكون هذه النسبة لدى النساء السليمات في مرحلة ما قبل سن اليأس من 67 إلى 80؛ وهو شكل بالكاد يبدو مثل ساعة رمليَّة، لكنه، ربما، أقرب إلى شكل زجاجة مياه غازيَّة؛ وشكل الجسم هذا يعد أنثويًّا وجذابًا للرجال. تعرف النساء ذلك، ولهذا السبب، يكشف تاريخ الأزياء عن وسائل كثيرة لإبراز هذا الجزء مثل المشدات وحمالات الصدر. لحظ دافيندرا سنغ، الذي درس في الأصل تأثير هذه النسبة باستخدام رسومات تخطيطيَّة بسيطة، أن هذه النسبة (لا نتحدث هنا عن حدود السمنة أو النحافة المُفرطة) هي المُفضلة عند الرجال لا الوزن أو الحجم المُطلق. وثمة أدلة إحصائيَّة مؤاتية تدعم فكرة أن هذا التفضيل هو تكيفي، لأن النساء اللائي يحظينَ بنسبة خصر إلى ورك، هي سبعٌ أو ثمانٍ، هن أكثر خصوبة من النساء اللائي يظهرن نسبًا قريبةً من نسب النساء في سن اليأس. تنبَّه سنغ أيضًا إلى النسبة المتطرفة في رسومات الآلهة الهندوسيات (تصل إلى 3)، إذ تتراسل نسب الخصر إلى الورك الخارقة للطبيعة التي يتمتعن بها مع

خصوبتهن وقدرتهن الجنسيَّة الفائقة، وبالطبع، هذه النسبة مُلاحظة أيضًا في النساء المثيرات جنسيًا في اللوحات الفَنِيَّة من «ولادة فينوس» للفَنَّان الإيطالي ساندرو بوتشيلي إلى النساء العاريات في لوحات أميديو مودلياني.

تتركز جاذبيَّة الرجال من وجهة نظر النساء في توفرهم على أكتافٍ واسعة وكتلة عضليَّة في الجزء العلوي من الجسم، التي تتألف من العضلات الصدريَّة، وتتعارض هذه السمات مع الشكل الكمثري الأقل جاذبيَّة الذي يتخذ هيأة كتفين ضيقتين وبدانة في منطقتي البطن والأرداف. وفيما عدا الأعضاء الجنسيَّة الأساسيَّة، نلحظ أن الفروقات العامة الأشد وضوحًا بين أجسام الذكور والإناث تقع في الكتلة العضليَّة في الجزء العلوي من الجسم. إذ تمتلك النساء نحو ثلاثة أرباع قوة الذكر في منطقة الساقين في مقابل ثلث قدرة التحميل التي تتطلبها عضلات الذراع والصدر. أما قوة قبضة اليد فتبلغ، كمتوسط، عند الرجال ضعف ما عند النساء القويات، وهذا يبرر الطلبات المتكررة من الأزواج لفتح الأغطية المُحكمة. وتبقى العضلات المتناسقة مع الاستواء النسبي للبطن من السمات المحتملة المُميزة في تعريف الرجل الوسيم. وقد لا يكون الرجل الوسيم قوي البنية هو الاختيار الأفضل في الزواج بالنسبة للنساء، لكن جاذبيته تبقى عاملًا مُهمًّا مع غيرها من الأذواق والتفضيلات التي ورثناها من العصر البليستوسيني.

هناك لا تماثلان «انعكاسيان» بين النساء والرجال، لا يزالان

حاضرين عبر الثقافات حتى اليوم، يتصل أحدهما بتفضيل النساء للرجال الأكبر سِنًّا في مقابل تفضيل الرجال للنساء الأصغر سِنًّا. والفرق بينهما هو أقل من ثلاثة أعوام بقليل في أرجاء العالم مع تباين متوسط معدلات التطلع للاقتران بشريك من ثقافةٍ إلى أخرى. وقد وثق عالم النفس التطوُّريّ، دونالد باس، أن الرجال في دولة زامبيا يفضلون اختيار زوجات تصغرهم بسبعة أعوام، بينما ترغب النساء بأزواجٍ يكبرونهن بأربعة أعوام. وذكرت النساء في الولايات المتحدة وكندا أنَّهن يرغبن برجالٍ يكبرونهن بسنتين أو ثلاث، بينما يميل الرجال إلى اختيار نساء أصغر منهم بسنتين. ليس هناك ثقافة يكون فيها متوسط هذه التفضيلات قريبًا من التساوي، أو معكوسة.

ويمكن تفسير علم نفس التفضيل العُمْريّ في هذه الحالة بناءً على حقيقة اعتماد النساء في ضمان المكانة الاجتماعيَّة والموارد على شركائهن في الزواج، إذ تميل هذه الموارد والامتيازات إلى التراكم عند الذكور الأكبر سنًا نسبيًّا. ويرجح هنا أن تفضيل الإناث للرجال الأكبر سِنًّا في سياق العصر البليستوسيني كان مبنيًّا على عدة عوامل أخرى يتعذر تحديدها بدقةٍ حاليًّا: مثل المعرفة والصبر، وربما الرغبة الكبيرة التي يبديها الرجل الأكثر نُضجًا في ملازمة أسرته أكبر وحرصه على تلبية احتياجاتها وحمايَة الأطفال والزوجات الأصغر سنًّا. لقد أسهمت الميزة الضئيلة المقترنة بالقدرة على البقاء والتكاثر الناجمة عن هذا التمايز العُمْري في ترسيخ هذه التفضيلات في الأنواع. ولهذا تداعياته ونتائجه العرضيَّة في الوقت الحاضر التي

تمتد من صناعة التأمين إلى استخدام كريمات شد الوجه وصبغ الشعر - بين النساء غالبًا. ويبدو أن العصر البليستوسيني كان، من حيث مرغوبيَّة الإناث، متبنِّيًا «ثقافة الشباب» تمامًا مثلما هو الحال اليوم.

وثمة لا تماثل انعكاسيّ آخر يتصل بالتفضيل الشائع بين النساء لرجال أطول منهن مصحوبًا بتفضيل أضعف بكثير بين الرجال للنساء الأقصر منهم. ومع أن هذا الفرق لا يزال، على الأغلب، يحافظ على بعض مزاياه واستخداماته للنساء والرجال عند اختيارهم الشريك، فإن فرق الارتفاع لم يعد له تأثير في البقاء في عالم اليوم، بل قد يكون مضادًا في تأثيره، إذ يحول، بلا سببٍ معقول، دون زيجات كان يمكن أن تسفر عن نتائج ممتازة للطرفين. ومع ذلك، يبقى تفضيل النساء للارتفاع قويًّا للغاية، ولهذا السبب، وصفت عالمة النفس نانسي أتكوف، بمتعةٍ بالغةٍ، الجاذبيَّة التي يتمتع بها الرجال طوال القامة بالنسبة للنساء، وأيضًا الجاذبيَّة المُطلقة التي يحظى بها طول الذكر من وجهة النظر الأنثويَّة. تبحث النساء علنًا عن الرجال في الإعلانات الشخصيَّة. ولدعم وجهة النظر هذه، استشهدت أتكوف بما ذكره محرر مجلة نيويوركر، ديفيد ريمنك، في وصفه للوضع المعتاد في بهو فندق كبير حيث يقيم فريق كرة قاعدة، إذ قال: «كان البهو أشبه بغرفة انتظار وكالةٍ لاختيار عارضات الأزياء» مع نساء رشيقات القوام يعرضن، عمليًّا، أنفسهن أمام اللاعبين. وأوضح برايان هانسن أن اللوحات الخاصة بالشخصيات من العائلات المالكة الأوروبيَّة تميل بانتظام إلى المبالغة في إبراز

الارتفاع عن تحريف النسب العاديَّة للرأس والجذع. يعكس طول الرؤساء الأمريكان الأعلى من المتوسط وضعًا يكشف عن طبيعة المجتمعات القبليَّة، ومجالس الإدارة في الشركات المُساهمة. (أعلم بناءً على تجربتي الشخصيَّة المستندة إلى نشأتي قريبًا من صناعة السينما في جنوب كاليفورنيا أن أحد أكثر التعليقات شيوعًا التي يوردها الناس بعد مقابلتهم لنجم سينمائي في الشارع هي: «فوجئت بمدى قصره». إننا نميل لا إراديًّا إلى تخيل أن الأشخاص رفيعي المكانة هم طوال).

بما أن الرجال في المتوسط أطول من النساء، فقد نتوقع في ضوء هذا العامل لوحده أنّ أكثريَّة الزيجات ستكون بين نساء ورجالٍ أطول منهن. غير أن الواقع يخالف ذلك، والزيجات التي تُخالف هذه القاعدة أقل تكرارًا بكثير مما يتنبأ به التوزيع الإحصائي العشوائي. يتلخص التفسير النسوي التقليدي لقاعدة أن «الرجل أطول» في أنها تنطلق من رغبة الرجال. (وهذا لا يشكل مفاجأة للناقد دانيل نتل الذي قال مُبينًا: لأن الرجال أكثر اهتمامًا في تقييم الخصوبة من الإناث، ولأن الارتفاع المُعتدل يعد مؤشرًا على النضج الجنسيّ، وأيضًا الخصوبة، إذن، يجب أن نتوقع أن نفورًا من طول الأنثى أقل بكثير من نفور المرأة من قصر الرجال. يبدو، في الواقع، أن الفوز بامرأة حسناء طويلة القامة يعد غنيمة بالنسبة للعديد من قصار القامة).

مع ذلك، يتفق الجنسان على واحدةٍ من أكثر السمات وضوحًا

المقترنة بالجاذبيَّة الشخصيَّة: التناظر. فالاقتران بذكرٍ عليلٍ كانت استراتيجيَّة غير موفقة للبقاء في العصر البليستوسيني. وتناظر اليسار ـ اليمين هو مؤشر إحصائيٌّ على الصحة الفسيولوجيَّة والنفسيَّة في ما يعرف باستقرار النمو، الذي يعكس قدرة الفرد على النمو بطريقةٍ اعتياديَّة على الرغم من التغيرات والصعوبات البيئيَّة مثل التغذية السيئة والطفيليات أو الجروح. إن جزءًا من السبب الذي يجعل التناظر مؤشرًا قويًّا على اللياقة والكفاية يعود إلى سهولة لحظه، لا سيما الوجه. إذ نميل إلى التسليم به، ولذا، نفطن إلى غيابه أكثر من حضوره. ومع أن تناظر اليسار واليمين في الوجه أو الجسم لا يكفل للفرد التمتع بالجمال، فإن اللاتناظر الملاحظ في ذراعٍ واهنة أو تراخٍ في جانبٍ واحد [من الجسم]، سيؤثر بشدة في التناظر.

***

3

تؤلف السمات الجسميَّة المرئيَّة أساسًا فِطريًا لعددٍ لا يحصى من التحولات والأساليب التي تُبين كيف تغير الجسم، وتهندمه بالملابس. ومع ذلك، فإن الدافع الأولي «للتفكير جسديًا» بالجنس الآخر، لا يزال بعيدًا عن المعايير الفعليَّة التي تعتمدها النساء في اختيار الشريك. وبينما سيؤدي التفكير بالسمات الجسديَّة إلى الشعور بالحيرة عند تفحصنا لقائمة الخصائص السبع الأهم والأكثر مرغوبيَّة الجذابة للجنسين كليهما، نلحظ أن هذه القائمة تحتوي سمات جسديَّة مثل الصحة والجاذبيَّة الجسميَّة (وهما تقريبًا الشيء ذاته). يختار الرجال والنساء كلاهما العطف والحنان أولًا، ويسميان الذكاء بوصفه السمة الثانية فيما يتصل بمسألة جديَّة اختيار الشريك. ثم يختار الرجال الجاذبيَّة الجسميَّة، التي تشمل الخصائص المذكورة سلفًا إضافةً إلى عوامل أخرى منها الجلد الناعم والصافي والعيون المشعة، في حين يختارون في النساء التبعيَّة والموثوقيَّة وبذل ما بالوسع والقدرة على الخلق وحس الفكاهة. تمثل هذه الخصائص الشخصيَّة- أدرج أرسطو بعضًا منها بين الخصائص البشريَّة الفائقة والأفضل، وتعاملت الأديان في العالم مع بعضها بوصفها صفات أخلاقيَّة أساسيَّة- الخصائصَ الأساسيَّةَ للبشريَّة. قد

تدعي الأديان بأنها صاحبة الفضل في إسباغ الصفات الأخلاقيَّة على الجنس البشريّ، وقد يسعى الفلاسفة إلى تبريرها عقلانيًا عبر برهنة ضرورتها المنطقيَّة، لكن حقيقة أن الشامان والكهنة والفلاسفة القصيين يتفقون غالبًا على أهميتها هو، في المقام الأول، دليلٌ حاسمٌ على أصولها القديمة ما قبل الدينيَّة وما قبل العقلانيَّة. إنَّ مجموعة الصفات العقليَّة المُتضمنة في معايير التزاوج إضافةً إلى السمات الجسديَّة هي نتاج لملايين الأعوام من قرارات التزاوج التي اتخذها أسلافنا ما قبل التاريخ.

استوعب داروين تمامًا أن سمات عقليَّة مثل هذه ـ بعضها شُحِذت وبرزت بصورةٍ متباينةٍ، وبعضها الآخر ضعفت وتلاشت ـ قد تأثرت بعمليَّة انتقاءٍ جنسيّ داعمة مماثلة للتعديلات المُنتقاة التي أجراها مربُو الحيوان في الأنواع المستأنسة. ومقارنته، التي بالكاد حظيت برصد المُعلقين اللاحقين وملاحظتهم، ليست غريبةً بالقدر الذي تبدو عليه؛ إذ جادل في كتابه (تحدر الإنسان والانتقاء الجنسيّ) أن تأنيس (تدجين) الحيوانات المتوحشة البريَّة في الأصل في مرحلة ما قبل التاريخ البشريّ كان فعلًا «غير مقصود» أساسًا ـ يقوم فيها الإنسان «للحفاظ على الأنواع الأكثر قبولًا ونفعًا خلال مدةٍ طويلةٍ من دون أي رغبة في تعديل السلالة». وبقولٍ مختلفٍ، لم تكن لدى أسلافنا خطة واعية تُبين لهم كيف سيكون شكل أو سلوك الأنواع التي يقومون بتدجينها أو العمل معها بعد مائة جيل. إن صائدًا في العصر البليستوسيني قد يطعم ويأوي قرب مسكنه

حيوانًا متوحشًا يكون ذلولًا ومطواعًا حياله وحيال عائلته، وشرسًا مع الغرباء أو الحيوانات الأخرى. كان الراعي في هذا العصر أو العصر الهولوسيني المُبكر يواصل حلب الحيوانات الخاضعة التي لا تميل إلى الابتعاد عن مكان إقامته، وذبح القطعان الأكثر استقلاليَّة وتسببًا للمشكلات. ولذلك، فقد استمرت عمليَّة التدجين الانتقائيّ للحيوانات على يد البشر عدة آلاف من الأجيال التي اختارت أنواع الحيوانات التي يفضل الحفاظ عليها أكثر من تناولها كطعامٍ.

لقد مارس البشر في مرحلة ما قبل التاريخ، وبأسلوبٍ يسميه داروين «المتشاكل بإحكام» التكاثر الانتقائيّ باعتماد على قرارات تزاوج خاصة بهم- ويمكن أن نقول، بدقةٍ بالغةٍ أساسًا، إنهم كانوا يدجنون نوعهم. خذ تطوُّر اللُّغة، مثلًا. فإذا كان من الممكن للكلام بوصفه واسطة تواصل وتخطيط عملي أن يكون أداة تكيف رفيعة مقترنة بظاهرة إنسانيَّة مميزة. يرى داروين أيضًا أن الجذور المُطورة الأقدم للكلام البشريّ جاءت في شكل تحذيرٍ تعبيريّ كان يستخدم كإشارة عندما تتعرض مجموعة الرئيسات إلى الخطر: وبوسع مثل هذه القدرة أن تُحسن صفة البقاء، وكان يمكن لها أن تتوطد بالانتقاء الطبيعيّ. إلا أنَّه-أي الانتقاء الطبيعيّ، مثلما يقول داروين، قد عزز هذا الإنسان المُبكر على استخدام «صوته في إنتاج إيقاعات موسيقيَّة حقيقيَّة تتخذ شكل الغناء مثلما تفعل بعضٌ من قردة الجبون في الوقت الحاضر»، ثم يضيف:

قد نستنتج من القياس الشائع أن هذه القوة كانت ستُبذل بنحوٍ

خاصٍ في أثناء المغازلة بين الجنسين، وكان يمكن لها أن تُعبر عن انفعالات متباينة مثل الحب، والغيرة، والفوز، وأن تبرز بوصفها تحديًا للخصوم. ويحتمل، تبعًا لذلك، أن محاكاة الأصوات الموسيقيَّة العالية والجليَّة قد تكون أسهمت في ظهور كلمات معبرة عن انفعالات متنوعة ومعقدة.

لا ينكر داروين الفائدة التواصليَّة الفعليَّة للغة ودورها في الانتقاء الطبيعيّ. ولكنه يرى في انفعالاتها التعبيريَّة المُحتملة في سياقات المغازلة مصدرًا معقولًا لجانب من جوانب التطوُّر المُبكر. ويقدم احتمالًا ثانيًا مبنيًا على حديثه عن تأثير الانتقاء الجنسيّ في تطوُّر اللُّغة: فإضافةً إلى فائدتها للبقاء في العصر البليستوسيني، أضحى استخدام اللُّغة مؤشرًا على الجدارة والكفاية وعلامة على الصحة والذكاء.

إن أي جماعة من الصيادين-الجامعين التي يمكن لأفرادها التواصل فيما بينهم بشأن أماكن الماء أو اللعب، أو بوسعهم تحديد التفاصيل السابقة، والتخطيط لغارة، سوف تحصل على ميزةٍ استثنائيَّة تتفوق بها على الجماعات المنافسة التي تفتقر اللُّغة (وهذه واحدةٌ من الفرضيات الثابتة بشأن السبب الذي جعل أسلافَنا يقضون على إنسان النياندرتال). ومع ذلك، ليس كافيا ولا مناسبًا مقارنة اللُّغة بأداةٍ من مثل سكينة تقطيع الخبز، أو الأنصال المتعددة لسكينة جيش سويسريَّة. وإن كان لا بدَّ من استخدام الأدوات الحادة في المقارنة، فمن الأفضل التفكير في اللُّغة بوصفها سيفًا بمقبضٍ

مرصَّعٍ بالجواهر ونصل بطبقةٍ ذهبيَّة معقدة الشكل. أنت حرٌ في نقش صورة عصا أو قطع رغيف خبزٍ بهذه السكينة مع أن معانيها واستخداماتها تتجاوز ذلك فيما يتصل بالبقاء.

لنضرب مثلًا المفردات. فالرئيسيات أو الثديَّات العليا غير البشريَّة لديها ربما عشرون شكلًا مميزًا مؤلفًا من عشر إلى عشرين [مفردة] يوميا بين نحو الثالثة إلى الثامنة عشرة. هل كان البقاء في العصر البليستوسيني يتطلب ويؤهل لاكتساب ذخيرة مفرداتيَّة مُدهشة كهذه؟ بالتأكيد، وفي الواقع، فإن 98% من كلامنا، حتى في الوقت الحاضر، يستخدم أربعة آلاف مفردة فحسب. يحتوي دليل اللُّغة الإنكليزيَّة الأساسيَّة، بوصفها أداةً للتواصل الدولي، الذي وضعه إيفور ارمسترونغ ريتشارد وتشارلز كي أودغن من (850) مفردة فقط، وقد كُتبت المناهج في علمي الأحياء والفلك، كما شرح ميلر، باللُّغة الإنكليزيَّة الأساسيَّة. يبدو واضحًا، إذن، أن ألفين من الكلمات كانت أكثر من كافية للتواصل في العصر البليستوسيني.

يفسر الانتقاءُ الجنسيُّ عمليَّة تشكل الذخيرة المفرداتيَّة المؤلفة من أكثر من ستين ألف مفردة زائدة: فوظيفة اللُّغة التطوُّريَّة لا تُمثل وسيلة للتواصل المُتمكن فحسب، بل إنها مؤشرٌ على الكفاية والذكاء العام. وفيما عدا أعراض المرض الواضحة، يعد التناظر الجسمي مؤشرَ الصحة الوحيد الأفضل، مع أنَّ نسبة الارتباط بين تناظر الجسم والذكاء هي20% فقط. ويرتبط عدد المفردات ومدى الفاعليَّة والبراعة في استخدامها ارتباطًا أكثر وضوحًا بالذكاء، وهذا

هو السبب في الاستمرار في استخدامها في كل من الاختبار النفسيّ المهنيّ، واعتمادنا عليها عمومًا في القياس التلقائيّ لذكاء امرئٍ آخر. وتُمثل المفردات التي تُستخدم استخدامًا دقيقًا قياسًا كميًّا متاحًا له القدرة على بلوغ جوهر الحالة النفسيَّة، وتُعد مُفيدةً في التأكد من قوى الفرد العقليَّة. إنَّ حساسيتنا إزاء استيعاب المفردات تتلازم مع حساسيَّة عامة من الاستعمال الأخرق للغة، الشيء الذي يفسر سبب استمتاع المناظرين بالشخصيات شبه الكوميديَّة من أمثال السيدة مالابروب في مسرحيَّة الغرماء لريتشارد برينسلي شيريدان، ورجلي الشرطة الأميَّين، دوغبري وأليبو، في مسرحيَّة الحب مجهود ضائع لشكسبير اللذين يقدمان مشاهد طريفة مُسلية عند محاولتهما استخدام مصطلحات قانونيَّة لا يفقهان منها شيئًا. ومثلما أن المضامين التطوُّريَّة للعضلة ذات الرأسين المناسبة بحجمها أو المظهر المُفعم بالشباب سيضمن استمرار عمل مراكز بناء الأجسام وصناعة مواد التجميل، فإن الوظائف الدالة على اللياقة والكفاية المقترنة باستخدام اللُّغة تعني أن الكتب والبرامج السمعيَّة الخاصة «اكتساب المفردات» ستضمن الحصول على سوقٍ دائم لها.

ومع ذلك، فالمفردات ليست سوى جانبٍ واحدٍ من جوانب اللُّغة التي تمنحنا فكرةً عن ما يجري داخل العقل البشريّ: فالقواعد وبناء الجملة واختيار الكلمات والمواءمة والتساوق والأهميَّة وسرعة الاستجابة والظرافة والإيقاع والقدرة على التلاعب بالكلمات والأصالة جميعًا تؤدي دورًا أيضًا. تكشف هذه المهارات والصفات،

عند التعامل معها معًا، قدرة على التحدث بفصاحةٍ في المواقف العامة، وهي مهمة كذلك في سياق المغازلة الأكثر حميميَّة؛ وهي الفكرة التي تمحورت حولها مسرحيَّة «سيرانو دي برجراك» للكاتب الفرنسي أدموند روستاند. إن سمات مثل حجم المفردات ودقة البناء النحوي والإبداع اللغوي، مع شهرتها في المسرحيَّة، لا تحظى في العادة بالعناية بوصفها من عوامل الجذب في تفضيلات التزاوج العميقة. تُعامل البراعة في الحديث، في الواقع، غالبًا بوصفها مصدرًا للارتباك والإحراج من وجهة نظر الكثير من اللسانيين المحترفين الذين جنحوا، ربما بسبب الإحساس بالمساواتيَّة السياسيَّة/اللغويَّة (أو الخوف من أن يظهروا بمظهر مديري المدارس الذين يفرضون القواعد النحويَّة) نحو تجاهل المهارة اللغويَّة العالية «والإتقان والدقة» بوصفهما مؤشرًا على الطبقة الاجتماعيَّة. إلا أنَّ الاهتمام البشريَّ بالاستخدام الرفيع والأصلي للغة أعمق بكثير من أيِّ تقليد اجتماعيّ.

لحظ ميلر أنه سيكون من المفاجئ العثور على إعلان أحدهم يقول الآتي: «امرأة عزباء تبحث عن رجلٍ يعرف خمسين ألفًا من المرادفات عديمة النفع». إلا أنّه ذكر أن الأزواج في العلاقات طويلة الأمد يميلون حقًّا إلى حيازة العدد ذاته تقريبًا من المفردات، وهذا التساوي التزاوجي بين الأزواج ظاهر بوضوحٍ أكبر من الصفات الأخرى. وعليه، إنَّ عدد المفردات والمهارة في استخدام اللُّغة هما جانبان إضافيان في عمليَّة التزاوج الانتقائيّ، حيث يختار الأفراد

أفضل الشركاء المتاحين الذين سينزلون لمستواهم: «إن أفضل ما يمكنني الحصول عليه هو الذي سيوافقني». وتبعًا لذلك، قد ترتجف فتاة متطوِّرة لغويًا عند سماعها شابًا يقول: «إن معاييري للسيارة المناسبة هو أنها تسير عددًا مناسبًا من الأميال»، فترد عليه قائلةً: «يا للأسف، إنها مشغولة للغاية في عطلة نهاية الأسبوع القادمة». لاحظ أن هذا قطعًا لا يعد فشلًا في التواصل: إذ إن الفتاة تفهم تمامًا ما يعنيه الشاب. ولكن، ما يدل عليه هذا الموقف- في مقابل ما يتعمد الطرفان توصيله- أن الشاب لم يكن مهتمًّا بصيغة الجمع في اللُّغة اليونانيَّة أو أشكال المفرد التي دخلت حيز التداول في اللُّغة الإنكليزيَّة، وبالنتيجة، فهذا الشاب ليس من النوع الذي تُفضله الفتاة أو الذي يمكن مواساته بالقول، سواء علم بذلك أم لم يعلم، إن عددًا كبيرًا من الشابات اللاتي يجهلن الفرق بين «معايير» و»معيار» سيتأثَّرن ويعجبن كثيرًا بالآراء الحصيفة حول موضوع عدد الأميال التي يمكن للسيارة قطعها بكميَّة محددةٍ من الغازولين. إن كُلًّا منهم محكومٌ بمستوى كفايته؛ وهذه هي الطريقة التي عمل على وفقها التزاوج المتجانس الانتقائيّ.

يُعدُّ عدد المفردات، بصيغ الانتقاء الجنسيّ-أي الاستخدام المُتقن لمفردة «أخضر» أو «أزرق»، وأيضًا القدرة الفذة على استخدام كلمات مثل البحريَّة والحجر الكريم الأزرق والسماوي والأخضر البحري والقير والفيروز والأخضر المصفر والكوبالت الأزرق والأخضر الغابي والياقوت والزبرجد وغيرها، هي قدرة

تزيينيَّة وزخرفيَّة مماثلة لذيل الطاووس. إنَّ استخدامًا زخرفيًا ومُعزِّزًا للغة مثل هذا لم يكن نافعًا للبقاء في العصر البليستوسيني، مع أنه أساسي للحياة البشريَّة مثل غيره من السمات العقليَّة التي نشأت ونمت بفضل الانتقاء الجنسيّ. ومن هذه السمات يمكن ذكر فضائل التمكن من قول النكات وتقديرها، والقدرة على تحديد الاستعارات المجازيَّة والتمثيلات الأصليَّة واستثمارها، أو القدرة على سرد قصة تتسم بالأهميَّة والتماسك والحركة الدراميَّة.

لحظ البشر وثمنوا كثيرًا خصائص الاستخدام اللغوي هذه، فهي مؤشرات مباشرة وعروضٌ دالةٌ على السمة العقليَّة (وأيضًا هي مؤشرات غير مباشرة، وإن كانت أضعف، على الصحة الجسديَّة). وبينما كان الانتقاء الطبيعيّ منهمكًا في تحسين النوع البشريّ في «طبيعة قاسية وعنيفة»، وهو الشيء الذي أسهم في تحسين عمل صمامات القلب أو تعزيز المتع الجسديَّة والمخاوف، كان الانتقاء الجنسيُّ مُنهمكًا في بناء شخصيَّة بشريَّة أكثر تشويقًا وإمتاعًا، شخصيَّة كل ما نعرفه عنها أنها بهيجة وخياليَّة وثرثارة تُحب القيل والقال واجتماعيَّة مع ميل لكل ما هو شائق ودرامي. إنَّ الجزء الأكبر من المهارة العقليَّة واللغويَّة متجهٌ نحو الجماعة الاجتماعيَّة البشريَّة، وهو يؤلف أيضًا حيزًا أساسيًا لإظهار الاهتمام بسياقات التودد والمغازلة، وهو الموضوع الذي خصص له داروين أحد مؤلفاته المبكرة. وميلر مُحقٌّ في ملحوظته ما يترتب على ذلك: فالحب هو الموضوع الأول والأهم في لغة الشعر والأغاني في تاريخ البشريَّة.

وهذا بالضبط ما ستتوقعه أن تطوَّر الشعر الذي يلقى أو ينشد في سياق المغازلة بوصفه نوعًا من المداعبة الإدراكيَّة. الحب هو الموضوع الأثير والمعتاد في الشعر بالمعنى الذي خلَّفه لنا تطوُّر الكلام المبني على تأثيرات الانتقاء الجنسيّ.

قد تبدو الصورة التي يرسمها لنا الانتقاء الجنسيّ عن أسلافنا في العصر البليستوسيني غريبةً، وخلف هذا أسباب مُهمة تعلله. يقدم لنا علم الآثار تاريخًا يتألف أساسًا من الحجر والعظام وبقايا عظميَّة متحجرة ومواد صلبة عُثر عليها عرضًا في أكوام القمامة ومواقد النار، أو أُنقذت في حالات قليلة، من حطام كهوفٍ غير مأهولةٍ أو مقابر مجهولة. إنه سجل مُذهلٌ من الإنجاز الفَنِّي رغم ضآلته. ولحسن الحظ، هناك الرسومات على جدران الكهوف في مواقع مهمة مثل التميرا في إسبانيا، ولاسكو وشوفيه في فرنسا التي يعود وجودها إلى قرابة الثلاثين ألف عام. ثمة نقوش لحيوانات وأشكالٍ بشريَّة مثل فينوس ولندروف، وتمثال الأسد الإنسان في منطقة شوابيا أو شفابيا في ألمانيا التي يرجح أن عمرها اثنين وثلاثين ألف عام، وقلادة من القواقع وآثار لاستخدام المغرة أو الدهان الأصفر كمادة تجميل يعتقد أنها تعود إلى ثمانين ألف عام.

ومما يدعو للدهشة أنَّ بعضًا من تمثيلات الحيوان تعود إلى العصر البليستوسيني، وأيضًا بعضًا من بواكير الأدوات الموسيقيَّة. ويقدر أن عمر مومياء رجل الجليد أو أوتزي الذي استُخرج من جبل جليدي في أعالي منطقة ألب-أوتزتال عام 1991 هو 3500 عام.

وهذا بالضبط ما ستتوقعه أن تطوَّر الشعر الذي يلقى أو ينشد في سياق المغازلة بوصفه نوعًا من المداعبة الإدراكيَّة. الحب هو الموضوع الأثير والمعتاد في الشعر بالمعنى الذي خلَّفه لنا تطوُّر الكلام المبني على تأثيرات الانتقاء الجنسيّ.

قد تبدو الصورة التي يرسمها لنا الانتقاء الجنسيّ عن أسلافنا في العصر البليستوسيني غريبةً، وخلف هذا أسباب مُهمة تعلله. يقدم لنا علم الآثار تاريخًا يتألف أساسًا من الحجر والعظام وبقايا عظميَّة متحجرة ومواد صلبة عُثر عليها عرضًا في أكوام القمامة ومواقد النار، أو أُنقذت في حالات قليلة، من حطام كهوفٍ غير مأهولةٍ أو مقابر مجهولة. إنه سجل مُذهلٌ من الإنجاز الفَنِّي رغم ضآلته. ولحسن الحظ، هناك الرسومات على جدران الكهوف في مواقع مهمة مثل التميرا في إسبانيا، ولاسكو وشوفيه في فرنسا التي يعود وجودها إلى قرابة الثلاثين ألف عام. ثمة نقوش لحيوانات وأشكالٍ بشريَّة مثل فينوس ولندروف، وتمثال الأسد الإنسان في منطقة شوابيا أو شفابيا في ألمانيا التي يرجح أن عمرها اثنين وثلاثين ألف عام، وقلادة من القواقع وآثار لاستخدام المغرة أو الدهان الأصفر كمادة تجميل يعتقد أنها تعود إلى ثمانين ألف عام.

ومما يدعو للدهشة أنَّ بعضًا من تمثيلات الحيوان تعود إلى العصر البليستوسيني، وأيضًا بعضًا من بواكير الأدوات الموسيقيَّة. ويقدر أن عمر مومياء رجل الجليد أو أوتزي الذي استُخرج من جبل جليدي في أعالي منطقة ألب-أوتزتال عام 1991 هو 3500 عام.

عاش أوتزي قبل بداية العصر البرونزي، لكنه يمثل أشكالًا أقدم من الحياة التي تمتد إلى العصر البليستوسيني. كان أوتزي يرتدي ملابس مصنوعةً صناعةً دقيقةً من جلود الحيوانات وجلد الدب مع حزامٍ للذقن وحذاء ثلج وحقيبة مُحاكة فيها أدوات صيد وعُدة لإشعالٍ النار. وهذه المُعدات اليدويَّة إضافةً إلى العديد من الوشوم تُبين براعة صانعها. ومع ما توفره هذه الأشياء من معلومات، إلا أننا نجهل تمامًا لغة أوتزي وأغانيه وشعره أو رقصاته.

ومع ذلك، يمكننا جمع ما يمكن إعادة بنائه عن الحياة في العصر البليستوسيني مع الأدبيات الاثنوجرافيَّة الكثيرة عن مجتمعات الصيادين_الجامعين في القرنين التاسع عشر والعشرين، أي أن نستنبط صورةً واضحةً نسبيًا. فلا شك في أن حياة الكثير من الناس في هذا العصر كانت وحشيَّةً وقصيرةً. لكنها كانت خلاف ذلك لآخرين لا سيما في أوروبا في فترة تراجع الصفائح البليستوسينيَّة، والاحتباس الحراريّ في نهاية العصر البليستوسيني الأخير حيث وفرة الطعام وأوقات اللهو والفراغ التي كانوا يقضونها في رسم جدران الكهوف، وأيضًا، على ما يبدو، الغناء وسرد القصص والنُكات وارتجال الشعر والرقص وممارسة الجنس. وإن كانت الحياة الجماعيَّة في هذا العصر مماثلة لوجود الصياد_الجامع الحديث، سيكون توجه المعدات الفَنِيَّة التي ينتجها الرجال نحو التركيز على نحت المواد الصلبة مثل الحجر والخشب والعظام، في حين سينصب اهتمام النساء وجهدهنَّ على خياطة الملابس

وحياكة النسيج.

وعلى الرغم من ذلك، وفيما عدا بعض الجواهر المتبقِّية، لا نعرف الكثير عن الزينة الشخصيَّة مع ترجيح أن الوشوم التي زينت جسم أوتزي كانت امتدادًا لتقليد ثابتٍ يخص تزيين الوجه والجسم. ويحتمل أيضًا أن تصفيفة الشعر المُتقنة كانت إحدى خصائص الحياة في هذا العصر، ولكننا، مرةً أخرى، نجهل الكثير عنه. ليس معقولًا القول إن الناس في العصر البليستوسيني لم يكونوا يملكون حياةً فكريَّة وإبداعيَّة نابضة، ولا سيما عند تجميع أجزاء الصورة المؤلفة للخمسين ألف سنة أو نحوها التي تسبق مباشرةً اختراع المدن والزراعة. يمكن لهذه الحياة أن تجد تعبيرًا لها في الغناء والرقص والكلام المُتخيل- وهي مهارات توازي في تعقيدها وإتقانها ما نعرفه عن صناعة الجواهر والرسم والنحت في هذا العصر.

يزوِّدنا مفهوم داروين عن الانتقاء الجنسيِّ باستعارةٍ مُدهشةٍ للعقل، استعارة لديها، على الأقل، الكثير لتقوله عن أصل الفنون بقدر ما لدى الانتقاء الطبيعيِّ: فهم القدماء الشبح المتجسد. إذ رأى ديفيد هيوم أنه مجموعة من التصورات، في حين بدت رؤية فرويد للعقل شبيهةً بنظام هيدروليكي عالي الضغط. وبهذا الصدد، أضحى مثال رقاقة الحاسوب، في الآونة الأخيرة، هو المُهيمن على الخطاب المعني بالعقل. وإن قيض لنا أن نجمع نموذج الحاسوب مع الانتقاء الطبيعيِّ الداروينيِّ، تتشكل لدينا، لغاية الآن، صورة عن العقل بوصفه أداة تفكير استراتيجي وتخطيط وحل للمشكلات

تمكنت من البقاء بمهارةٍ في مناطق السافانا بخوارزميات حاسوبيَّة مُتقنة الإعداد.

إلا أنَ الانتقاء الجنسيَّ الدارونيَّ يقدم نموذجًا يختلف اختلافًا جذريًّا للعقل. فكما عبَّر عنها ميلر بجودةٍ، إنَّ أفضل رؤية للعقل في الانتقاء الجنسيّ هو أنه نظام-ترفيه داخلي متنوع أُخضِع في العصر البليستوسيني، وهو مُصمم ليتمكن أسلافُنا في العصر الحجري من غواية وتسلية بعضهم بعضا والتزاوج فيما بينهم. وبداهةً، لم تكن العلاقة الجنسيَّة الهدف الوحيد لأن صفات العقل المُصطفاة أدت إلى تطوُّر عمليَّة استئناس ذاتيَّة بشريَّة تسمح ببقاء زوجين في علاقة دائمة وثابتة، وأيضًا تُمكنهم من تنشئة الأطفال الذين يحتمل بقاؤهم وبالتالي إنشاء جماعات اجتماعيَّة قويَّة. لكن مُعدات وأدوات نموذج الترفيه الداخلي الخاص بالعقل-إنها حتى تُسمى في مخازن الإلكترونيات حاليًّا «الوحدات»- مُصممة لأغراضٍ تتجاوز التوثيق الدقيق للمعرفة بخطط جماعات الصيادين. إنها معنيَّة بتنمية فعاليات سرد القصص أو اختراع الأيديولوجيات التي تأسر المستمعين وتخلب لبَّهم. وهذا العقل المُنتقى جنسيًّا يسجل ويعيد أداء الوظائف، ويوجد لجانب مكتبة من القصص، ويشكل صوتي وقاموس فيه مستودع هائل من المعاني والمرادفات، وليس بنا حاجة للقول إنه لا يتعلق بالتهجئة والإملاء في العصر البليستوسيني. والنسخة البشريَّة من وحدة التسلية المنزليَّة، التي تُعد حتى أفضل من أي وحدة تسلية منزليَّة حديثة، لا تكتفي بأرشفة وإعادة إنتاج

القصص والاستعارات المُضحكة، بل يمكنها ارتجالها مباشرةً، الشيء الذي يظهر ذكاءً وأصالةً من نوعٍ لا يمكن لأي حاسوب مضاهاتُه. زود هذا العقل المُنتقى جنسيًا بقطعةٍ من الخشب، ويمكنه استخدام يديه وأدواته في نحت حيوانٍ ما، وبالنسبة لهذا العقل، سيكون جدار الكهف هو أفضل مكان لرسم مجموعة كاملة من الحيوانات. ولهذا العقل ميول نحو الأنشطة الأكثر غرابةً مثل محبته للنكات التي يستخدمها ليستدعي اختلاجات مؤقتة غريبة وممتعة للغاية في ذاتها وللآخرين.

إنَّ كلَّ مثالٍ مناظرٍ شائعٍ خاصٍ بالعقل يعكس جانبًا منه أو وظيفةً يؤديها سواء أبرز هذا المثال في زمن اليونانيين أو عصر التنوير وصولًا إلى عصر الحاسوب. ومع ذلك، لم يبادرْ أحدٌ إلى تفسير العقل حتى صدر كتاب (تحدُّر الإنسان) الذي تقدم، عبر التعامل مع العقل بوصفه حُلية جنسيَّة، خطوةً أوليَّة نحو تفسير هذه المظاهر في الشخصيَّة البشريَّة التي نجدها الأكثر إغواءً وسحرًا وفتنةً. وعند إضافة الانتقاء الجنسيّ إلى الانتقاء الطبيعيّ، سنشرع أخيرًا في لحظ احتمال وضع نظريَّة متكاملة لأصل الفُنون.

***

4

يتلخص أحد المتطلبات الأساسيَّة في مؤشرات اللياقة الداروينيَّة في أنها تعمل بصدقٍ وبشكلٍ موثوقٍ به: إذ يجب أن تُقدم اختبارات صحيحة. وإن كانت هذه المؤشرات مزيفة، فإنها ستكون عديمة الجدوى. فإن نمت لدى الطواويس العليلة ذيولٌ متناظرة ضخمة، فإن الذيل يفقد قيمته بوصفه مؤشرًا. وفي حالة الإنسان العاقل، فإن المفردات الكثيرة التي تُستخدم بمهارةٍ ستعمل بوصفها مؤشرًا على الذكاء أو الكفاية فحسب، هذا إن تعذر على الأقل اكتسابها. يخلق الانتقاء الجنسيُّ، بالنتيجة، سباق تسلح نفسيًا حيث توضع القدرة على الإشارة عند أحد الجنسين بإزاء قوى الجنس الآخر الحاسمة والتمييزيَّة. ولهذا السبب لدينا أحذية مرتفعة الكعب وحمالات صدر لرفع النهدين. وهذا بالضبط ما تدور حوله صناعة مواد التجميل وبناء الأجسام واكتساب المفردات؛ أي إبراز أو تسليط الضوء أو تلفيق خصائص وإشارات مرغوب بها.

ترصد نظريَّة الانتقاء الجنسيِّ محفزات مُصممة لتحسين أو تعزيز اللياقة بأيِّ من الوسائل المتوفرة التي تؤلف استراتيجيات طبيعيَّة تمامًا: إنها تكيفات بليستوسينيَّة. مع ذلك، تفقد هذه النظريَّة، في جانبٍ ما، فاعليتها عند التعاطي مع العديد من أشكال البنائيَّة الثقافيَّة

التي سادت في الخطاب الفكري في الخمسين عامًا الماضية. قيل منذ عدة أعوام، على سبيل المثال، إن الضغط الثقافي هو السبب الرئيس وراء صبغ النساء لشعرهن، واستخدامهن الكريمات المقاومة للتجاعيد، مع أن الأمرين كليهما ـ أي التجاعيد والشيب- هما من الأمور الطبيعيَّة. على النقيض منها، تؤكد وجهة النظر الداروينيَّة أن رغبة النساء بأن يظهرن أصغر، على شاكلة رغبة الرجال بأن يظهروا أقوى وأطول وأكثر ثراءً، هي خاصيَّة تكيفيَّة وغريزيَّة. تكتسب استراتيجيات مثل هذه أشكالًا مختلفةً في ثقافات وعهود زمنيَّة مختلفة مع أنها ما قبل تاريخيَّة في أصولها. وخلافًا لمنظِّري النوع الاجتماعي الذين حاولوا أن يجادلوا بأن استخدام النساء للكريمات والأصباغ تحوِّلهن إلى ضحايا ساذجات لصناعة مواد التجميل، فإن ما يحدث هو العكس: إذ تستمر الصناعات التي تنتج أحمر الشفاه ومُجمل الرموش لأنها تُجسد طبيعتنا الغريزيَّة الأكثر عُمقًا.

تتلخص القاعدة العامة هنا في أن الحساسيَّة المرتابة في التفاصيل والفروق الدقيقة إزاء الإشارة المنتقاة جنسيًّا، تنزعُ نحو الظهور في حال كانت الإشارة مفتوحة أمام أي درجة من درجات التزييف. وبصرف النظر عن محدوديَّة القدرة العقليَّة للطيور، فإن إناث الطاووس هي، بلا أدنى شك، ناقدات أكثر حدةً وتبصرًا لذيول الطواويس من ما يأمل به المراقب البشريّ؛ فهذه الذيول مُهمةٌ للإناث بطرائق لا يمكن أن تصدق علينا. وعلى غرار ذلك، فإن القدرات البشريَّة على تحديد الفروق الحاسمة في الاستجابة

للإشارات والتنبيهات المُطورة تكون تلقائيَّة وحادة. إنَّ تمييز البشر الحاسم للإشارات لا يتطلب جهدًا كبيرًا: فهو عفوي، ويؤلف في العادة أحد مكونات الثرثرة الفارغة، حتى مُمتع، ويمثل دائمًا علامة على قابليَّة مُطورة. سأل متعجبًا: «هذه البدلة ماركة أرماني؟ لا أصدق ذلك.....» «لا يمكنني الجزم أنها تصبغ شعرها، لكنه رائع»... «كيف يمكنني أن آخذ على محمل الجد المدعو بالأستاذ الذي لا يكفُّ عن تكرار 'إلى آخره، إلى آخره «. ما كان يجب عليها التخلص من قدمي الغراب هاتين-إنهما يجعلانها مُميزة. «أتساءل إن كان ذلك سمرةً حقيقيَّة؟».... «رائع، إنه يجعلكِ تبدين أصغر بعشرين عامًا!» «هل لحظت حذاءه ذا الكعب العالي؟».... «كانت وجبةً لذيذةً، لكنها أعدتها من الأطعمة المُعلبة».... «إنه، في الواقع، لا يعرف سوى عبارات فرنسيَّة»..... «وبالتأكيد، إنها مختصة بالطب التجانسي».

يلتحم الهوس البشريّ بما هو مزيف، في مقابل الحقيقي في مجال المهارة والفصاحة والجمال والذكاء بمؤشر لياقة آخر يشغل سلفًا موقعًا متقدمًا في قائمة الأنثى الخاصة بمؤشرات اختيار الشريك، وموقعًا متدنيًا نسبيًا في قائمة الذكر: ونقصد بذلك الثروة إلى جانب المظهر الآخر المرتبط بها ارتباطًا وثيقًا، وهي المكانة الاجتماعيَّة. لا يسع النساء في العادة إلا الانتباه إلى مدى ثراء الرجل-أو إلى إمكاناته الماديَّة المحتملة-أو إن كان عاطلًا عن العمل، وأيضًا التقصي عن يقظة ضميره ومكانته الاجتماعيَّة وكرمه.

الثراء بدوره، وبوصفه مؤشرًا على اللياقة، معرَّضٌ للتزييف، والنساء تحديدًا ماهرات في تمييز مؤشرات الثراء الحقيقيَّة من تلك المُبالغ بها. وسواء أكانت الساعة من ماركة رولكس أو كانت الشهادة أصليَّة من جامعة برنستن، فكلاهما أمران تافهان من منظور الانتقاء الجنسيّ. ويبدو أن الضغوط الانتقائيَّة في العصر البليستوسيني قد اتحدت مع التعبيرات الثقافيَّة من عصر الهيلوسيني، لوضع أنظمة معقدة من قواعد البرهنة على الموارد التي تُميزها الإناث غريزيًّا- ويتجاهلها الرجال عند تعرضهنَّ لمخاطر الإنجاب. فما الغاية التي يؤديها البرهنة على توفر الموارد في المغازلة. تبرز هنا السمات التلقائيَّة والعالميَّة للتكيف. فالزهور مثلًا، تذوي وتذبل، وفيما عدا مظهرها الجميل، فإنها لا تخدم غرضًا مُحددًا. إنها تعبير عن: «أحبك»، والأهم منه هو ما تكشف عنه: أي امتلاك الموارد اللازمة لشراء أشياء جميلة ومفيدة وكثيرة لك، عزيزتي. «والرجاء تمتعي أيضًا بتناول هذه الشوكولاتة البلجيكيَّة اللذيذة الغالية». وفكر في البديل: فإن تحكم الانتقاء الطبيعيّ بالمغازلة، فإن الشاب سيصل إلى منزل الفتاة حاملًا لها كميَّة من البطاطا اللذيذة، وربما شريحتين دسمتين من لحم البقر، أو إن كان أكثر قدرةً على الابتكار، مجموعة من مفاتيح ربط السقاطة بدلًا من الورود والشوكولاتة. فبعد كل ذلك، يؤيد الانتقاء الطبيعيُّ التوجه العملي و(إن الشابين سوف يتوجهان إلى مطعم يعتمد نظام «اخدم نفسك بنفسك»، مطعم تسمح لهما إمكاناتهما بتناول الطعام فيه، لأن الانتقاء الطبيعيَ

يؤيد أيضًا الاقتصاد في المصاريف).

إنَّ ابتسامنا عند سماعنا ذلك يظهر كم هو مُضاد للحدس. إنَّ العالم الحقيقي، الذي يعمل وفقًا لإملاءات الانتقاء الجنسيّ، يعمل بأسلوبٍ مختلفٍ. فإن كان الذكر جادًا، فإنه سيصطحب الأنثى إلى مطعم راقٍ وغالٍ لا يقدم سوى مقادير قليلة من الطعام. وسيطلب أيضًا الشمبانيا، ويحرص على أن تلحظ رفيقته مبلغ البقشيش الكبير الذي قدمه للنادل. (أما كافتيريا «تناول كل ما يمكنك تناوله» فستأتي لاحقًا، بعد الزواج وإنجاب الأطفال، وواجب توفير الطعام لهم). ولا شيء يضاهي تقديم ألماسة كهديَّة أو خاتم خطبة إن أردت البرهنة على اقتدارك والتزامك. الألماس هو صديق الفتاة في الواقع؛ لأنه غالٍ وعديم الفائدة. إنه برهان على إحدى هاتين النتيجتين: إما إظهار صدق ادعاء الشاب، أي قدرته على إنفاق المال على معادن تافهة؛ وإما إثبات أنه مُلتزم إلى حد استدانة المال (أو السطو على مصرفٍ، وهو شيءٌ جذابٌ، لأنه يضمن لرجال المافيا العثور على صديقات). تُعد هذه الهديَّة ـ بصرف النظر عن الطريقة التي تنظر فيها المرأة إليها ـ خطوةً مُهمةً في موقف التودد والمغازلة. ولذا، يعد شعار مؤسسة دي بيرز لاستخراج المعادن، لا سيما الألماس، «ألماسة دائمًا وأبدًا» من بين العبارات الإعلانيَّة الأكثر تفردًا، ويوسع نظريَّة داروين أن تُفسر السبب: إذ إنها تجمع بين الاستعراض الجاد للثراء والالتزام اللطيف الذي تبحث عنه النساء عند تأسيس عائلةٍ).

***

5

تحدث ثورشتاين بوند فبلن، الاقتصادي الأمريكي قبل قرنٍ، عن الثقافات من العالم القديم حتى الوقت الحاضر، وطرح رأيا أكثر إثارةً للجدل يقول فيه إن التكلفة العالية والإتلاف تتداخل تداخلًا جوهريًا مع مفاهيمنا عن الفَنِّ والجمال، وقدم ادعاءاته الأهم (والأكثر تهكّمًا) بشأن استجابات الناس للجمال في فصل بعنوان «شرائع الذوق الماليَّة» في كتابه نظريَّة الطبقة المُترفة: دراسة اقتصاديَّة للمؤسسات (1899). دعانا فبلن بحركةٍ تُنذر باستراتيجيَّة آرثر دانتو الجدليَّة المُفضلة، إلى تخيل عملين حرفيين متماثلين تمامًا: زوجي ملاعق من الفضة الصلبة، يدويَّة الصنع، في ما يبدو، وتُكلف عشرين دولارًا على الأغلب (وهو مبلغٌ كبيرٌ في 1899)، وملعقتين أخريين مصنوعتين تجاريًا من معدن رخيص مطلي بالفضة ثمنهما عشرون سنتًا. إنها أدوات مطبخ متماثلة من حيث الوظيفة. بوسعنا أيضًا أن نتخيل، يضيف فبلن، أن النموذجين كليهما من الملاعق الغالية والرخيصة يتمتعان بالقدر نفسه من الجاذبيَّة بوصفهما شيئين مرئيين مجردين (إن نظرنا إليهما من حيث «الجمال الجوهري للملمس أو اللون»). لنفترض الآن، أن فبلن يقول إننا اكتشفنا بعد الفحص الدقيق أن العلامات الدالة على

الصنع اليدوي للملعقتين الفضيتين الغاليتين هي علامات زائفة عمليًا: إذ تبين أنهما مصنوعتان تجاريًا مع أنهما يحاكيان بدقةٍ بالغةٍ اللاانتظامات البسيطة للمادة الحرفيَّة المصنوعة يدويًا. حال اكتشاف ذلك، تنخفض قيمة الملعقتين، كما يلحظ فبلن، بمعدلٍ يصل إلى تسعين بالمائة. وإضافةً إلى ذلك، وحتى لو تعذر التمييز بصريًا بين نوعي الملاعق، ولم يكشف الفرق بينهما سوى وزن الملعقتين الأرخص سعرًا، فإن إحساسنا بالجمال الكُلي للأشياء سوف يبقى متأثرًا بمعرفتنا أن إحداهما مُعدة صناعيًا والأخرى يدويًا.

مع ذلك، لم يكن موقف فبلن، في ما يتصل بمفهوم الجمال ذاته، واضحًا تمامًا أو متناغمًا مع مقصد تحليله. إذ يبدو أحيانًا كأنه يقول إن الجمال والكلفة العالية، مع أنهما متماثلان منطقيًا، إلا أنهما متواشجان معًا تواشجًا محتومًا بفضل الطبيعة البشريَّة في عقولنا: فعندما يدرك المراقب أن ما كان يظنه مصنوعًا يدويًا هو في الواقع من صنع الآلة، فإن الشعور بالرضا الذي يستمده من «تأمله لهذه الأداة بوصفها شيئًا جميلًا» سيتلاشى حالًا. إلا أنَّ فبلن يضيف إلى قوله هذا مُبينًا أن تقديرنا لشيء ما نتفق على تمتعه بالجمال، يعكس، في جزء كبير منه، إحساسنا بالرضا لمعرفتنا بكلفته العالية المتخفية تحت مُسمى الجمال. وهذه فكرة مختلفة نسبيًا: فإن كان الارتباط بين الجمال والثمن العالي مجرد تمويه، إذن سنكون على حق في رفض التكلفة بوصفها خلطًا يؤسف له ـ وبشعًا في الحقيقة ـ يشوه

إحساسنا بالجمال. وعند مراجعتنا لما قاله أكثريَّة منظِّري الجمال من الفيلسوف إيمانويل كانط، وصولًا إلى القرن العشرين، وإن نظرنا إلى الفَنِّ وأنماط التزيين بعد مرحلة التدوين التاريخي، وأيضًا في مرحلة ما قبل التاريخ، قد نتوصل إلى فهم أفضل للحقائق المُزعجة التي ستعمل، على الأرجح، على خلخلة حساسيتنا الجماليَّة. إن فكرة الترابط الجوهري بين الكلفة العالية والفَنِّ في علم النفس الجمالي الخاص بنا قد يؤلف احتماليَّة مبغوضة تَبيَّنَ أنها صحيحة؛ وهذه حقيقة من الأفضل مواجهتها بدلًا من طمسها.

ينطوي المثال الذي قدمه فبلن عن التكلفة في هذه الحالة على قيمة نقديَّة. كان من المُمكن قياس التكلفة في مجتمعات الصيد ـ الجمع بالنقود، ولأنها لم تكن متوفرة، كان القياس يجري بصيغ الوقت الذي ينفقه الناس، والموارد والجهد الجسديّ الذي يبذلونه. وتشتمل هذه العوامل، في ما يتصل بالانتقاء الجنسيِّ، ما سمَّاه عالم الأحياء التطوُّريَّة أموتز زهافي، وزوجته أبيشاغ، «قاعدة التعويق» في أخلاقيات الحيوان. يظهر الحيوان، بهذه الطريقة في صوغ الانتقاء الجنسيِّ، كفايته الوراثيَّة للشريك عن طريق الإسراف في إنفاق مواد لا يمكن للحيوان الحصيف هدرها: مثل الزقزقة المتواصلة للطائر المُحاكي والاحمرار الشديد للطير شائك الظهر المُعافى، إضافةً إلى ذيل الطاووس؛ وكلها أمثلة على هذه القاعدة التي تهدف إلى إثبات، إن جاز لنا القول الآتي: «يمكنني مواجهة العالم بيدٍ واحدةٍ مُقيدةٍ خلف ظهري». وإن طبقنا قاعدة زهافي

على السلوك البشريِّ، فإنها ستُلقي الضوء على الإسراف الشائع الذي وصفه فبلن. إنَّ أفضل وسيلةٍ يظهر فيها الفرد حيازته لخاصيَّة تكيفيَّة ـ مثل النقود والصحة والخيال والقوة والحيويَّة، هي في رؤيتك تُبدد أو تهدر هذه الموارد ذاتها.

حظيت طريقة زهافي في وصف الانتقاء الطبيعيِّ بدعم واضحٍ اتخذ صيغة اقتصاديَّة قدمه عالم الأنثروبولوجيا التطوُّريَّة إيكارت فولاند، والذي قارن بين الخصائص المفيدة التي تطوَّرت بالانتقاء الطبيعيِّ ومؤشرات الكفاية واللياقة في الانتقاء الجنسيِّ: «إنَّ تكاليف الإنتاج الخاصة بالصفات المفيدة باهظة لكنها محتومة. لكن التكاليف الإضافيَّة هي ما يهم في حالة الإشارة [في الانتقاء الطبيعيِّ]. وعلى الضد من العقلانيَّة الاقتصاديَّة السائدة، فإن الطلب يزداد مع زيادة الأسعار. والخصائص المفيدة لا تفقد قيمتها فيما لو انخفضت الأسعار. أما الإشارات فتفقد وظيفتها، ويصبح إنتاجها رخيصًا.» يستتبع ذلك في المجال البشريِّ، إن الناس سيواصلون البحث عن شتى الأساليب لتبذير الثروة: تشييد القصور غير العمليَّة وقيادة سيارات غالية بشكلٍ لا معنى له، أو حمل حقائب يد ثمن الواحدة منها ثلاثة آلاف دولار.

وإن وسعنا تطبيق الأفكار المتنوعة لداروين ومريديه لتشمل ميدان الفَنِّ، سنلحظ الطرائق التي تؤثر فيها التكلفة الماليَّة والإسراف في الجمال. وسوف أُلخِّص التفاصيل بالنقاط الآتية:

❖ ستُصنع الأعمال الفَنِّيَّة على الأغلب من موادَ نادرةٍ أو باهظة الثمن:

مثل الفضة والذهب، والحجر الكريم الصافي، والمرمر الذي يصعب نقله والجواهر والأخشاب الصلبة الجيدة والمساحيق الملونة الغريبة والأصباغ النادرة، مثل الأرجوان الصُوري (نسبة إلى مدينة صُور اللبنانيَّة) في الأزمان الكلاسيكيَّة القديمة.

- ❖ يجب أن يستغرق صنع الأعمال الفَنِّيَّة وقتًا طويلًا. وقد يدلُ ذلك، بهذا المعنى، على وفرة وقت الفراغ-الكثير منه في الواقع- عند الصانع، ويعكس، بصورةٍ غير مباشرةٍ، تمتعه بالثراء أو المكانة الاجتماعيَّة.
- ❖ وحتى في حالة التنفيذ السريع للعمل الفَنِّي، فلا بدَّ لاكتساب المهارات اللازمة لتنفيذه أن تستهلك وقتًا طويلًا أو ربما يكون اكتسابها متعذرًا. (المهارات يدويَّة في العادة، وتعكس قدرةً فائقةً على التحكم بالحركة والإتقان: «إنه يرسم تفاصيل الشعر بعناية» أو «لا تفوتها أي ملحوظة»)
- ❖ من المرجح أن يكتسب العمل الفَنِّي قدرةً أكبر على التأثير إن كان بعيدًا عن أي استخدام محتمل. غلاء الثمن والمنفعة قد تكونان صفتين مُستحسنتين. لكن باهظ الثمن وعديم الفائدة قد يكون أفضل بكثير.
- ❖ عليه، يمكن التوكيد أن الإحساس بالهدر، وبالتالي التعويق، يكشف عن الاستثمار في الموارد في عمل زائل: فالقطعة الرئيسة المتكاملة في حفلة عشاء فاخرة قد تكون منحوتًا ثلجيًا لافتًا وجذابًا. المرمر يفي بالغرض، لكن الجليد قد يكون أفضل من منظور نظريَّة الإشارة.

يتطلب خلق الأعمال الفَنِّيَّة، إضافةً للوقت، جهدًا إبداعيًا أو فكريًا خاصًا. إن الجهد والطاقة الفكريَّة اللازمة لتقديم أحد أعمال بيكاسو أو ريتشارد فاغنر لا بدَّ، على شاكلة الأهرامات، أن تؤثر فينا. تخيل معي للحظةٍ أن عالمنا في الماضي هو نفسه عالمنا في

الحاضر في ما عدا أن الأرض كانت تتصف بجيولوجيا مختلفة نسبيًا: كان الألماس شائعًا في عالمي المتخيل مثلها مثل السواحل الرمليَّة في عالمنا، بينما كان الحجر الكريم (اليشم) نادرًا بندرة الألماس. هل سيستثمر الألماس الذي يقطع بصعوبةٍ كبيرةٍ في صنع الجواهر في عالمٍ مثل هذا ـ بينما يستخدم في العادة في صنع ثقالة السفن أو لتحشيةٍ أساسات البناء. هذا الشيء غير مُحتمل: إذ تقترح نظريَّة الانتقاء الجنسيّ أن «تاجًا من الألماس مصنوعًا بدقةٍ وإتقانٍ بالغين» ومُطعمًا بالذهب من المُرجح أنْ يعدَّ آية في الروعة والجمال. يمكن استخدام الألماس في عالمنا المُتخيل في صنع لعب الأطفال أو علامات الطرق المُضيئة، لكنه لن يظهر قط في قطع الجواهر المعتبرة. ومثلما يحدث في عالمنا الواقعي، فالألماس نادرٌ ومتاحٌ للاستخدام في صناعة المجوهرات البديعة. (وهذا، توافقًا، يبدو مُنسجمًا مع القليل المعروف عن التاريخ المُبكر لتزيين الجسد. إذ لحظت أستاذة علم الأحياء التطوُّريّ أن بعضًا من المجوهرات المُبكرة المعروفة لدينا تشتمل على موادَ نُقلت ـ ربما عن طريق المتاجرة ـ من مسافات بعيدة).

عندما قال فبلن: «إن علامات الغلاء أصبحت مقبولةً بوصفها إحدى الصفات الجميلة للمواد باهظة الثمن»، فإن قوله هذا لم يكن يقتصر على تكلفة المواد فحسب: فعلمنا بتكلفة الشيء، ونتيجةً لذلك جماله، يتعزز أيضًا عن معرفتنا طرائق إنتاجه البطيئة والمُرهقة.

ولذا، ستبقى عبارة «مصنوع يدويًّا» دليلًا على الفخامة وأكثر رفعةً من «المصنوع آليًّا» في موازين الجمال، بصرف النظر عن حقيقة أن المنتج الصناعيَّ هو، ربما، أكثر نعومةً في ملمسه، وتناسقًا في أجزائه، وأيضًا خلوًّا من الأخطاء. تحدث الأنثروبولوجي الفرد جيل عن تجربةٍ شخصيَّة مُبكرةٍ في محاولته ربط مذهب الجمال بالجانب التقنيِّ. إذ كان متأثرًا للغاية، عندما كان طفلًا، بنموذج مصنوع من عيدان الكبريت بارتفاع قدمين لكاتدرائيَّة ساليزبيري. كان هذا النموذج يؤلف «مثالًا ناصعًا لفَنِّ صناعة النماذج باستخدام عيدان الكبريت...المُعد ليضرب وترًا حساسًا في قلب أي طفلٍ بعمر الحادية عشرة». استوعب الطفل جل طبيعة المواد المؤلفة من عيدان الثقاب والغراء اللاصق. «إن فكرة تجميع هذه المواد في بناء نموذجٍ مُتقن مثل هذا بعث في نفسه شعورًا عميقًا بالإعجاب والرهبة». يقول الفرد إن هذا «العمل الفَنِّيَّ، من وجهة نظر صبي صغير، هو الأكثر روعةً، إنه حتى أكثر فتنةً وجمالًا، في الواقع، من الكاتدرائيَّة الحقيقيَّة ذاتها» وقد جرب الكثير منا في الطفولة لحظات رهبة وإعجاب مماثلة تكررت، في وقتٍ لاحقٍ، بعد أن كبرنا. إن النظر إلى مسألة تلمس الجمال عند رؤية أعمال مبنيَّة في صناعتها على المهارة المتواضعة مَثل نموذج الكاتدرائيَّة المصنوع من عيدان الثقاب والغراء بوصفه فعلًا ساذجًا يبيِّن المدى الذي جعلنا فيه التفكير النظري في الفَنِّ المعاصر نبتعد عن المصادر

العميقة للاستحسان الجمالي الذي يشتمل على الإعجاب بالحرفة.

ثمة سحرٌ لا يقاوم في الأشياء التي تصنعها اليد البشريَّة بجودةٍ وإتقانٍ، مع ذلك لا يجب أن ننسى أن القرن التاسع عشر، العصر المُذهب حيث كان فبلن يكتب، كان معروفًا بوفرة المنحوتات والنقوش الزهريَّة الدقيقة، والترصيعات الخشبيَّة المعقدة الزائدة عن الحاجة، والاستخدام واسع النطاق للذهب والفضة والعاج في التزيين. وهذا النوع من المبالغة في التزيين فقد الكثير من بريقه حاليًّا مع أن الإسراف الواضح والبارز هو أحد العوامل المهمة في عالم الفَنِّ- مثله مثل أي اهتمام مطور سواء أكان مُستحسنًا ومقبولًا فلسفيًّا أم لا. ويظهر هذا الإسراف في عدة أشكال. فهو واضح، مثلًا، في مرحلة ما بعد الحرب في النزوع نحو إنتاج اللوحات الضخمة التي استلزم عرضها عمليًّا تشييد أجنحة جديدة في المتاحف. وإن كانت مساحة الحائط الذي يتطلبه عرض الجداريَّة الضخمة يقع في منطقة مُكلفة ماليًّا في مدينة كبيرة- بدلًا من عرضها في معمل نسيج مهجورٍ في المحافظات حُوِّل إلى متحف- فإن ذلك أفضل بكثير. إنَّ كل ما قيل في أعلاه لا ينفي أن اللوحة قد تكون، خلافًا لذلك، عملًا فَنِّيًّا رائعًا؛ بل إن الغاية منه هو الإقرار فحسب أن حجم العمل وتكاليف عرضه يكشفان سلفًا عن جديته وجماله. وإن ثبتت صحة تطبيق فكرة فبلن وقاعدة التعويق على تاريخ الفَنِّ القريب زمنيًّا، ربما سنتوقع أن القيمين في المتاحف سيجدون أنفسهم محاصرين

بأسئلةٍ من قبيل «ما الذي يمكن فعله بالجداريات الضخمة في سبعينيات القرن العشرين، من مثل اللوحات الشخصيَّة الضخمة المعروفة (تشاك كلوز) للرسام والمصور الفوتوغرافي الأمريكي تشارلز توماس كلوز التي تشغل مساحةً هائلةً في متروبليتان ميوزيم في نيويورك؟» وسؤالهم هذا ربما يذكرنا بالنهاية التي آلت إليها العديد من قطع الأثاث الفكتوريَّة الفخمة، التي تحولت إلى أفيالٍ بيضاء في نظر الأجيال اللاحقة، ثقيلة الوزن ومُكلفة حتى بالنسبة لمخازن الخردة.

تتجاوز وجهة نظر ثورشتاين فبلن عن الحياة الاجتماعيَّة الحديثة على النظريَّة الجماليَّة بأساليب قد تجدها الحساسيَّة الحداثيَّة غير مريحة. وحدد إيمانويل كانط الاتجاه للتفكير النظري في الفَنِّ الحديث الذي كان واضحًا في رغبته في تخليص التجربة الجماليَّة «الخالصة»، مثلما تُسمى، من عوامل مُذلة مثل «البهرجة « والزينة المُجردة: «فإن لم يدخل التزيين في تركيبة الشكل الجميل ذاته- وإن كانت غاية استخدام إطار ذهبي، مثلًا، هي مجرد ضمان نيل الاستحسان تأثرًا بجماله وجاذبيته، فإن التزيين في هذه الحالة هو بهرجة ويستنقص من جمال الشيء الحقيقي». حتى أن إيمانويل كانط رفض قيمًا مثل اللون والتأثير العاطفي بوصفها من المكونات المؤاتية للشكل الجمالي. ومع أن مريديه الفلسفيين- بدءًا من الناقدين الفَنِّيين كلايف بل وكلمنت غرينبيرغ وصولًا إلى الوقت

الحاضر ـ لم يمضوا إلى هذا الحد، إلا أنَّهم واصلوا الالتزام بفكرة أن الشكل الخالص هو ما يعتد به في الفَنِّ، وأنَّ ما عداه هو مجرد بهرجة ثقافيَّة زائدة يجب التخلص منها بالمعادل الفكري لفرشاة الرسم. لم يكتف كلايف بيل بالإصرار على عدم أهميَّة المحتوى المُمثل [في العمل الفَنِّي]، بل أضاف إليه مُبينًا أن الانفعالات الجماليَّة تجعلنا نتذكر اللوحات على وفق موضوعاتها؛ إذ لا يمتلك الناس، في أحيانٍ كثيرةٍ، فكرةً عن موضوع اللوحة. لكنهم لم يلحظوا قط العنصر التمثيلي، ولذا ينشغلون عند مناقشتهم لهذه اللوحات في الحديث عن الأشكال والعلاقات بينها وكميات الألوان.

هل قابلت يومًا امرأً لم يتذكر، بعد مشاهدته لوحة، سوى المستطيلات الزرقاء والمساحات المُنقطة بالأخضر، واللطخات البُنيَّة الورديَّة، ولم يكن بوسعه تمييز هل كانت هذه الأشكال سيارات أو أشجارًا أو أشخاصًا؟ أنا لم أقابل امرأً مثله. مع ذلك، سيقول بيل عندها إنَّنا نسير في المسارات الخاطئة. إن هذا الاستشهاد الغريب والمُلتف ـ الذي يرمي الذين «يمرون بانفعالات جماليَّة خالصة» بالعجز عن التعبير بنحوٍ قد يفسره أوليفر وولف ساكس بأسلوبٍ فكهٍ - يظهر إلى أي مدى كانت الشكلانيَّة الجماليَّة مستعدة للذهاب في محاولتها ثني الناس عن الاعتراف بمتعٍ من مثل التمتع بالمحتوى التمثيلي للعمل الفَنِّي.

إن رفض نزوع الحداثة نحو تعنيف الذوق الساذج لا يفرض

علينا الوقوف بجانب قضيَّة القيم الشعبيَّة أو احتضان مجموعة الجوانب في عالم الفَنِّ التي وصفها فبلن بتهكمٍ وازدراء. فكلايف بل ضليع بالفَنِّ أكثر من فبلن، ومقالاته المتبصرة المكتوبة بعناية تستحق أن يدرسها المهتمون بالفَنِّ حتى لو كان ما توصلت إليه من نتائج ساذجًا إلى حدٍّ ما. وبينما يقدم علم النفس التطوُّريُّ، في ضوء اقتصاديات ما قبل التاريخ، تفسيرًا لطيفًا يعلل السبب الذي يجعل امرأً يتجول في أروقة متحف ويعلق ببلادةٍ على قيمة اللوحات المعروضة، فإنَ هذا العلم لا يكتفي بتعليل هذا السلوك. نحن مخولون لتعليم أطفالنا أنه على الرغم من الارتباط بين المال في سوق الأعمال الفَنِّيَّة وجمال هذه الأعمال، فإنَّ الجمال النادر للوحة رامبرانت فحسب هو ما يرفع من قيمتها الماديَّة لا العكس؛ لأن ارتفاع قيمتها في سوق الفَنِّ لا يجعلها جميلةً. وهذا الفهم المباشر للجمال البصري يجعلنا نُدرك أن المجوهرات اللطيفة للغاية يمكن أن تُصنع من موادَ أقل قيمةً من الذهب والألماس.

ومع ذلك، حتى لو أسهمت عوامل الندرة والوقت والجهد التي تُبذل في صناعة شيء ما في تلميعه ومنحه درجةً من الجمال، وإن كانت متواضعة، فإن رخص ثمنه يحطُّ من قيمته، ومن الضروري، بالنسبة لنا، فهم هذه الحقيقة النفسيَّة بدلًا من إنكارها أو محاولة القول إنها جانب اجتماعي مُجرد. جدير بالذكر هنا ما يعرف بوَهْمِ مولر-لاير البصري، حيث يبدو السهم ذو الرؤوس المتنافرة أطول

بكثير من السهم ذي الرؤوس المتقابلة؛ مع أن قياس الطولين واحد. إذ تتوافق مجموعة «الزوايا الخارجيَّة» مع كون الخط بعيدًا، ولذا، تُصر رؤيتنا ثلاثيَّة الأبعاد على إخبارنا أن الخط يجب أن يكون أطول: إن نظامنا المعرفي تطوَّر لتنفيذ هذه القفزة في الاستدلال البصري التي سيتعذر إنكارها. وعلى شاكلة ذلك، قد نُدرك الكيفيَّة التي تؤثر فيها الندرة أو الكلفة في استجابتنا المُبهجة لفرادة قلادة عنق أو لوحة، مع أننا لا نزال عاجزين عن تجاهل هذا الجانب في التجربة، بل يصل بنا الأمر إلى الاعتقاد أنه غير مُبرر عقلانيًا. ويتعلق هذا الجانب بمعرفة السبب في الظهور المتكرر لمشاعر مثل هذه في الحياة الجماليَّة، من دون إما قمعها بقسوةٍ أو تقبلها بفرحٍ وابتهاجٍ.

يرى الكثير من المُعلقين في القرن العشرين أن تبصرات فبلن الاقتصاديَّة والجماليَّة تدور، في جوهرها، حول الرأسماليَّة والتشوهات التي فرضتها على الحياة البشريَّة. وهذا خطأ. إذ إنها مستخلصة من التاريخ الأوروبي المُبكر، والعناصر الاثنوجرافيَّة القبليَّة، مثل لفظ بوتلاش[1] عند قبائل كواكيوتل، بقدر ما هي مستخلصة من الرأسماليَّة الفائقة للعصر المُذهب. ويحتوي الفصل الذي كرسه فبلن للجماليات على إحالات رائعة لأردية الريش الهاوايية ـ نسبة إلى هاواي- ومقابض الفؤوس البولينيزيَّة المنحوتة

---

(١) لفظ شائع بين بعض قبائل الهنود في الشمال الشرقي من أمريكا، ويدل على حفل توزيع الخيرات والهبات الذي يقيمه الزعيم/المضيف من أ جل ضمان مكانته الاجتماعية؛ المترجم.

بعناية، وقد استعمل هذين المثالين لدعم فكرته التي تفيد بالارتباط بين انعدام الفائدة والجمال. لكنه لم يكتب عن المواقف المحليَّة الفريدة تاريخيًا، بل عن الظرف البشريّ العام مثلما كان يفهمه. وفضلًا عن ذلك، ركز فبلن كثيرًا في دراساته على تحليل البُنى الثقافيَّة مع أن هدفه هو الطبيعة البشريَّة التي تُشكل الأساس لها: إنه مُهتم بالميول الغريزيَّة الثابتة والظاهرة بشكل عفوي في ثقافات وعهود تاريخيَّة متباعدة للغاية.

مع ذلك، وإن نظرنا للأمر من هذه الزاوية، لن نجد سببًا لقبول فكرة أننا محكومون إلى الأبد بالاستجابة للفَنِّ في ضوء التكلفة والإسراف الواضح أو تأثيره وصلته بالمكانة الاجتماعيَّة. إن تفضيلات المناظر الطبيعيَّة البليستوسينيَّة مع أنها غريزيَّة، إلا أنها لا يجب أن تُسيطر على أذواقنا في رسم الطبيعة، وحتى اختيارنا لتقويم ما. بوسعنا بعد أن نفهم ونعرف باعثًا ما إما أن نُسايره وإما أن نقاومه. وهناك عناصر في عالم الفَنِّ، مثلما وصفها فبلن، يتعين عليها أن تزعزع قناعاتنا مثل الارتباط الوثيق بين الفَنِّ والمال. إن معرفة الشيطان أفضل من إنكاره أو التظاهر أنه نتاج للرأسماليَّة فحسب.

وبنحوٍ مماثل، لا سبب وجيه لإنكار الإحساس بالدهشة عند مشاهدة لوحة واقعيَّة لطبقٍ من الآيس كريم. إذ تشتمل أذواقنا الجماليَّة السليقيَّة على مكونات كثيرة لا تقتصر على الشعور بالرهبة من عروض المهارة فحسب، بل تشمل كذلك العلاقات

الجوهريَّة مع الثروة، ومن ثم المكانة الاجتماعيَّة. وعلى شاكلة عواطفنا الأخلاقيَّة، ينبغي لهذه الأذواق أن تنفتح على مراجعةٍ وحكمٍ عقلانيين متواصلين. فعليه، كان كانط مُحقًّا: تجربة الفَنِّ هي دعوة لممارسة التأمل، ولا نحتاج في هذه التجربة أن نكون عبيدًا لميولنا وعواطفنا الغريزيَّة. العقل يبقى مُهمًّا حتى في اللعب الحر.

***

6

في قولٍ لافت وشائع، قال فتغنشتاين: إن «الجسم البشريَّ هو أفضل مرآة لروح الإنسان». وما لم يكن المقصود من ذلك هو نوعًا ما من أنواع الدفاع الحكميَّة للمذهب السلوكيّ النفسيّ، فإنه قطعًا قول خاطئ، لأن أفضل صورةٍ يمكن الحصول عليها عن النفس البشريَّة تأتي عبر الإصغاء لما يقوله امرؤ وكيف يقوله. إنَّ اللُّغة ـ الصوت البشريَّ والكتابة - لا تُمثل واسطة للتواصل فحسب في عبارات مثل: «يبدو أنها ستُمطر اليوم» و»هناك لُعبة ما في التل الآتي»، بل هي أداة تعبيريَّة خلاقة، إذ تكشف عن التبصرات الفريدة والاهتمامات الفرديَّة والفكاهة ومواهب الفرد الشخصيَّة. بوسع اللُّغة أن تُقدم لنا، بوصفها أحد أشكال المداعبة الإدراكيَّة في المغازلة، بكلمات جيوفري ميلر، «رؤية شاملةً عن شخصيَّة الفرد وخططه وآماله ومخاوفه ومُثله». وإن كان داروين مُحقًّا في تخمينه بشأن أصول اللغات: إنها مداعبة من نوعٍ ما حينما بدأت أول مرةٍ: بوصفها وسيلةً أولًا للفت انتباه أعضاء الجنس الآخر ثم إثبات شيء ما لهم. وفي ضوء هذه التكهنات، فإنَّ الاتصال الوصفيَّ العادي سيأتي لاحقًا. إذن تعود نشأة اللُّغة في الأصل إلى لفت الانتباه والتعبير عن شيء ما مؤثرٍ وأخَّاذ. ذكر ميلر أن هذا الجانب

من اللُّغة، أي المغازلة اللفظيَّة، انتشر عبر الثقافات وبات مقترنًا بالعديد من المهارات والقابليات الاجتماعيَّة: «إن اللُّغة تعرض العقول على الملأ، حيث يمكن للانتقاء الجنسيِّ أن يراها بوضوحٍ لأول مرةٍ في التاريخ التطوُّريِّ».

ولكن ما بدأ في سياق المغازلة يتغلغل في مجالات بشريَّة أخرى بعيدة عن الجنس. فالفَنُّ، بمعناه العام، يمثل توسيعًا لهذه القابليَّة لتشمل العوالم المتخيلة لسرد القصص، ورسم اللوحات، والقدرة على التعبير: إنه يغطي مجالات متنوعة كثيرة من مثل السياسة والرياضة والعلوم التي تمضي بالذكاء التعبيري البشريِّ في اتجاهات مختلفة جذريًّا.

إن توضيح هذه التطوُّرات عن طريق ربطها بالانتقاء الجنسيّ وظهور اللُّغة لا يجعلها «متماثلة» في جوهرها أو أنها جميعًا متعلقة بالجنس. هذه كانت إحدى هفوات فرويد الكثيرة. إذ شعر، مثلما يفعل الكثير منَّا، أن الجزء الأكبر من الفَنِّ، في نقطةٍ عميقةٍ في داخلنا، مرتبط بطريقةٍ ما بالجنس. وهو يرى كذلك إمكانيَّة العثور على الفَنِّ في الدوافع الليبيديَّة حيث الطاقة الفائضة هي مصدر الاستعراض الجنسيّ، أو حتى الأكثر ترجيحًا، في أنظمة الرموز الفرويديَّة تلك حيث كل ما هو مُحدب يرمز إلى عضوٍ منتفخٍ في الجسم. وترتكب العديد من نظريات الفَنِّ «المتبجحة» الخطأ ذاته: فالفشل في الركض حول المبني هو وسيلة أفضل في تحرير الطاقة من تأليف رباعيَّة وتريَّة. إنَّ ما يفعله الانتقاء الجنسيّ في التطوُّر هو

أنه يفسر لنا السبب في استهلاك هذا القدر الكبير من الطاقة في صنع أشياء بالغة الأناقة والتعقيد- إذ لا يتصل الأمر بالتناسق المُذهل للأهرامات، بل بعذوبة سونيتات شكسبير أو خماسيَّة الموسيقار فرانز شوبرت الوتريَّة في مقام دو الكبير.

إنَّ الانتقاء الجنسيَّ يوضح رغبة البشر في لفت انتباه بعضهم بعضا، وأيضًا يشرح السبب الذي يجعلنا ننظر باهتمام وإعجاب إلى الآخرين بين الحين والآخر. إننا نشاهد بافتتانٍ مشغولات يدويَّة جميلة- مثل المنحوتات والقصائد والقصص والأغاني، ونجد أنها رائعة وآسرة لأننا نشعر في مستوى ما أنها تأخذنا إلى داخل عقول صانعيها. وهذا الإحساس بالتواصل- وحتى الحميميَّة مع شخصيات أخرى هو إحساس خاطئ- حتى مُضلل دائمًا؛ لكن الاستئناس الذاتي الذي أفرزه الانتقاء الجنسيّ لم يكن معنيًّا بالحقيقة، بل بعيش الثراء والتنوع الذي يضمن استمرار الجنس البشريّ ويسمح له بالازدهار. وهذا يصدقُ أيضًا على النجاح، لأن البقاء لا يقتصر على الأقوى جسديًّا فقط، بل على الأكثر ذكاءً وحكمةً وحصافةً. وإن قُدِّر لهذه العمليَّة المُدهشة في جوانبها كافة أن تمنحنا رسومات الكهوف في لاسكو وهوميروس وسرفانتس وشوبان وسترافنسكي وعائلة سبمسن، وأيضًا العقول التي تقدر هؤلاء وتستمع بقراءة أو مشاهدة أعمالهم أو الإصغاء إلى موسيقاهم، فهذا لا بدَّ أفضل بكثير.

***

الفصل الثامن

النّيئة، التزييف، دادا الفَنّ: ثلاث مشكلات جماليّة

1

يكمنُ القدر الأكبر من جاذبيَّة نظريَّة التطوُّر لداروين ـ وربما بشاعتها بالنسبة لبعض المؤمنين ـ في أنها تُسقط مفهوم الغرض من علم الأحياء، فتحوَّلَ هذا العلم، نتيجة لذلك، إلى علم آليّ. ويجوز القول في هذا الجانب إن مؤلف أصل الأنواع يمثل توليفةً قوامها كوبرنيكوس وغاليلو ويوهانز كبلر اجتمعت في علم الأحياء. ومثلما قدم لنا علماء الفلك هؤلاء رؤية للسماوات حيث تنتفي الحاجة للملائكة لدفع الكواكب في مداراتها، وحيث لم تعد الأرض مركز النظام السماوي، بيَّن لنا داروين انتفاء الحاجة لإله ليصمم لنا بيت العنكبوت المعقد في بنائه، وشرح أن الإنسان، بحقيقته، ما هو إلا مجرد حيوان آخر. حتى لو توقف داروين في أبحاثه وتخميناته

التنظيريَّة عند حدود نشر أصل الأنواع ، فإنه سيبقى محتفظًا بمكانته بوصفه أعظم عالم أحياء في التاريخ. لكنه استمر بأبحاثه ووسع مساحة تفكيره لتشمل تطوُّر الحياة العقليَّة للحيوانات، ومنها البشر، التي توَّجها بإصدار تحدُّر الإنسان. لقد شرحت الرواية الداروينيَّة، وتناولتها بوصفها ادعاءَ أن الجنس البشريَّ لم يكتف بتدجين (استئناس) الكلاب والألبكة والأزهار والكرنب، عبر الانتقاء الاصطناعيّ، بل دجن كذلك نفسه عبر عمليَّة انتقاء الشريك الطويلة.

لا ينبغي للحديث عن الانتقاء الجنسيِّ بوصفه استئناسًا ذاتيًا بشريًا أن يظهر بكل هذه الغرابة. فكل سلفٍ مباشر ما قبل تاريخي لامرئٍ حيّ اليوم كان يواجه بين الحين والآخر خيارات بقاء حاسمة: مثلًا «هل يجب عليه الفرار أم البقاء في المكان؟». وكانت هذه الخيارات آنيَّة وحدسيَّة في العادة، وغني عن البيان، إنَّ أسلافَنا كانوا يتمتعون بالقدرات الحدسيَّة الأفضل. مع ذلك، ثمة خيار حدسي حاسم آخر كان أسلافُنا يواجهونه كثيرًا: فما إن كان سيختار هذا الرجل أو تلك المرأة شريكًا يتعاون معه على تربية الأولاد وتأسيس حياة مبنيَّة على الدعم المتبادل. ومن غير المعقول أن قرارات تكتنفها هذه الحميميَّة العاطفيَّة والأهميَّة لم تكن في اتخاذها مبنيَّة على النظر في شخصيَّة الشريك المحتمل، وأن هذه القرارات لم تؤثر، نتيجةً لذلك، تأثيرًا عميقًا في تطوُّر الشخصيَّة البشريَّة بمعناها العام، وبما معروف عنها من أذواق وقيم واهتمامات. إن أسلافَنا، ذكورًا وإناثًا، كانوا هم الذين يختارون بعضهم بعضًا.

أدت نظريَّة الانتقاء الجنسيّ، مثلما طورها داروين في تحدُّر الإنسان ، إلى قضِّ مضجع الكثير من المنظِّرين التطوُّريِّين المتعاطفين معه في جوانب أخرى لأنها، بحسب ظني، سمحت بعودة الأغراض والنوايا ثانية إلى نظريَّة التطوُّر عبر بابٍ جانبي موارب. يتمثل الشعار الذي حفظتْهُ عن ظهر قلب أجيالٌ من الطلبة الذين درسوا الانتقاء الطبيعيّ في «الطفرة العشوائيَّة والاستبقاء الانتقائيِّ». والاستبقاء هنا غير غائي تمامًا؛ إنه جانب يتصل بالبقاء الجسديِّ الصرف. وعلى العكس من ذلك، تتسم عمليَّة الاستبقاء في الانتقاء الجنسيِّ في حالة البشر، أنها قصديَّة وغائيَّة إلى حدٍّ بعيدٍ. إنَّ تضييع الوقت، في هذا السياق، في محاولة معرفة هل كان لإناث الطاووس مقاصد في اختياراتهم للشركاء ما هو إلا تشتيت عقيم للجهد، فإن نحَّينا الحيوانات الأخرى جانبًا، يبدو واضحًا وضوح الشمس أن الانتقاء الطبيعيّ في حالة الجنس البشريّ يصف غائيَّة تطوُّريَّة متجددة-أي إعادة إنتاج عمليَّة تطوُّريَّة قصديَّة مُصمَّمة تصميمًا ذكيًّا. ومع أن هذه العمليَّة متجهة نحو البشر الآخرين، فإنها غائيَّة بقدر غائيَّة تدجين أسلاف الذئب الذين أصبحوا حيوانات منزليَّة مألوفة. إن كل رجل من العصر البليستوسيني اختار سريرًا وذاد عن حمى امرأة وأقام أودها، إنما فعل ذلك لأن ذكاءها وعافيتها أدهشته، ولأن عينيها يلمعان بحضور الأطفال، والأمر يصدقُ على كل امرأة اختارت رجلًا لمهارته الفائقة في الصيد وحسه الفكاهي اللطيف وكرمه، ومن ثم اتخذت هذا القرار العقلانيَّ القصديَّ

الذي أسهم في النهاية في بناء الجزء الأكبر من الشخصيَّة البشريَّة مثلما نعرفها حاليًّا. وإن وضعنا الانتقاء الطبيعيَّ جانبًا، ثمة حقيقة تطوُّريَّة تقول إن الأفراد المتاحين الذين كانوا أقل ذكاءً ولا يتمتعون بمهارات صيد متطوِّرة كانوا غير مُبالين بالأطفال، أو كان الوعي والغرض غائبين لديهم مبدئيًّا من منظور الانتقاء الطبيعيّ. وإلى هذا الحد، فإن الإنسان العاقل هو نوعٌ مصممٌ ذاتيًّا.

بناءً عليه، فإن التطوُّر البشريَّ مبني في سلسلةٍ متصلةٍ في أحد طرفيها هناك عمليات الانتقاء الطبيعيَّة الخالصة التي تمنحنا، مثلًا، الأعضاء الداخليَّة، والعمليات اللاإراديَّة التلقائيَّة التي تُنظم أجسامنا. وهناك في الطرف الآخر قراراتنا العقلانيَّة-القصديَّة والتكيفيَّة في آن معًا، إضافةً إلى تعديل الأنواع إذما أظهرت تحيزًا، مهما كان صغيرًا، لصالح التكاثر عبر عشرات الآلاف من الأجيال في حقب ما قبل التاريخ. وفي هذا الطرف من السلسلة تحديدًا إذ يتداخل الاختيار العقلاني مع الحدس الغريزيّ، نجد تكيفات مهمة لفهم الشخصيَّة البشريَّة، بما فيها أنظمة القيمة الغريزيَّة المتضمنة في الأخلاق والمخالطة الاجتماعيَّة والسياسة والدين والفُنون. لقد أسهمت القرارات التي اتخذها الرجال والنساء عبر مئات الملايين من الأعوام في تشكيل الفضائل مثلما نعرفها حاليًّا: مثل الإعجاب بالإيثار، والمهارة، والقوة، والذكاء والمثابرة، والشجاعة، والخيال، والفصاحة، والاحتراز، والعطف، وما إلى ذلك. وليس جميع هذه الفضائل والمهارات البشريَّة المُطورة (المتوازية تقريبًا مع قائمة

معايير التزاوج العالميَّة) تُسهم في الفهم العام للفَنِّ والجمال، مع أن بعضًا منها خدم هذا الغرض بالتأكيد، وربطها بالانتقاء الطبيعيّ والانتقاء الجنسيّ يمنحنا دافعًا قويًّا للحديث لا عن أصول الفُنون وطابعها العالمي فحسب، بل أيضًا إلقاء الضوء على مسائل ومفارقات لطالما قضَّت مضاجع الجماليات النظريَّة من زمن اليونانيين.

لطالما أثمرت فلسفة الفَنِّ بوصفها نظامًا معرفيًّا مفارقات وتبصرات نابعة من تقسيمها على أجزاء. وعلى غرار العديد من فروع الفلسفة الأخرى، تتمثل صيغتها الإجرائيَّة الاعتياديَّة في تحليل الأفكار المتصارعة، وإما إظهار مدى صحة أحد الجانبين، أو بيان كيف أن الفهم الجديد لمفارقة ما يجعلها تتبخر. وصف أرسطو الجماليات كفنون تحليل منطقيَّة، وبلغ إيمانويل كانط بهذا النوع حدَّ الكمال عن طريق التعامل مع الفَنِّ والجمال بوصفهما عالمًا مكتفيا ذاتيًّا ببناء عقلاني متلاحم. وتأسيسًا على ذلك، شرع فلاسفة الفَنِّ في الوقت الراهن في إصدار كتبٍ ومقالات بعناوين من قبيل: «منطق النقد»، «مفهوم الفَنِّ»، «بناء الجماليات». ولكننا إن نظرنا إلى الجزء الأكبر من هذه الأعمال، سنلحظ أن المفارقات التي تأسست عليها الجماليات بوصفها نظامًا معرفيًّا تقع بعيدًا في النفس البشريَّة. ومع ذلك، فإن العدة اللازمة للتحليل المنطقي المتضمنة في الوصف الوظيفيّ القياسيّ للفلاسفة تكشف، ظاهريًّا، عن عجزهم عن توضيح مصدر هذه المشاعر والحدس المتعارضة. إنَّنا بحاجة إلى العودة إلى التطوُّر لبلوغ هذا المستوى من التفسير.

ثمة ثلاثة موضوعات لا تزال موضع خلاف وجدلٍ في النظريَّة الجماليَّة هي: (1) مقاصد الفَنَّانين في فهم الفَنِّ؛ (2) والمضامين الجماليَّة في التزييف والأصالة؛ (3) والمكانة الجماليَّة للأعمال الداداثيَّة مثل نافورة مارسيل دوشامب. وغايتي في المباحث القادمة هي شرح كيف تبلورت النقاشات بشأن هذه المسائل من حدس متعارضة راسخة نشترك فيها جميعًا بشأن طبيعة التطوُّر وقيمته، وبيان أهميَّة ذلك في فهم السبب في الجدال الملازم لهذه الموضوعات في المقام الأول.

***

2

سيجد أكثريَّة الناس، خارج القاعات المنعزلة في المؤسسات الأكاديميَّة، في الجدال المُحيط بفكرة القصد الفَنِّي أمرًا غريبًا ومفاجئًا. ما الذي يمكن أن يكون أكثر عقلانيَّة من فكرة أن للكُتاب والفَنَّانين مقاصد وأغراضًا في إنتاجهم لأعمالهم، وأنَّ فهم هذه المقاصد والأغراض مُهمّ للغاية وحاسمٌ في فهمنا لفَنِّهم؟ تتعامل الفطرة السليمة مع فكرة أن الفَنَّان هو، إلى حدٍ ما، وسيلة تواصل وحوار على أنها من البدهيات، وأنه المسؤول عن تحديد أيِّ معنى ينطوي عليه عمله ـ مع أن هذا المعنى لا يتصل بنوعيَّة العمل نفسه. ينزعُ الفَنَّانون للاتفاق على شيوع السؤال الآتي: «كمْ عدد الرسامين والروائيين الذين استجابوا للمراجعات النقديَّة السيئة بالتذمر والشكوى الملتاعة محتجين أن الناقد لم يفهم ما كان الفَنَّان يحاول فعله؟»

إذن، فالعمل الفَنِّي، على وفق هذه الرؤية، هو جسر إلى عقل الفَنَّان، شيء عام قد يكشف عن أسرار حياته الداخليَّة. ولأن الفَنَّان قد يكون إما امرأةً أو رجلًا، فإن هذه الأسرار تستحق الكشف عنها. وإن أردنا أن نحقق أقصى استفادة من العمل الفَنِّي، علينا أن نفهمه «فهمًا مناسبًا» من حيث مقصد خالقه.

تعرضت مجموعة الأفكار المعروفة بمصطلح «المذهب القصدي» إلى هجومٍ شنَّه في منتصف القرن العشرين الناقد وليم ويمسات وفيلسوف الفَنِّ مونرو كيرتس بيردسلي في مقالةٍ ذائعة الصيت في 1946 تحدثا فيها عن نجاح العمل الأدبي، أو في الواقع أي نوع فَنِّي. مقاصد الفَنَّانين مجهولة لنا؛ بمعنى إن كان متعذرًا على المرء التأكد مما يفكر به امرؤ جالس في الطرف المقابل من منضدة الإفطار، فماذا عن المؤلف الذي لربما عاش قبل مئات أو آلاف الأعوام، وكيف يتسنى لنا معرفة مقاصده الأصليَّة. تبعًا لذلك، تنتفي أهميَّة المقاصد من حيث إن معنى العمل الأدبي سيكون دائمًا أرحب وأكثر تشبعًا بالمعاني المتساوقة والمتناقضة من أي مقصد فَنِّي يمكن له أن يفسره.

قدم بيردسلي في كتابه(إمكانيَّة النقد) ثلاث أفكار رئيسة مناهضة للفكرة التي تقول إن معنى نصٍّ أدبيّ ما يجب أن يكون مطابقًا لمعنـاه بالنسبة لمؤلفه. يرى بيردسلي، أولًا: أن بوسعنا فهم النصوص التي تنطوي على معنى بصورةٍ مستقلةٍ عن مقاصد مؤلفيها؛ وهذا واضح في حقيقة المعنى المتضمن في النصوص المُنتجة حاسوبيًا، وأيضًا المعنى المتضمن في نصوصٍ بأخطاء مطبعيَّة واضحة (ومُضحكة أحيانًا). وثانيًا: يحدث أن يتغير معنى النص بعد وفاة مؤلفه (أو، بشكلٍ ضمني، بعد ساعةٍ من كتابته له). لحظ بيردسلي هذا الجانب قائلًا: «وإن تعذر مطابقة المعنى النصي [لبيتٍ من الشعر] مع أي معنى تأليفي، فإن ذلك يعني أن المعاني النصيَّة

ليست هي ذاتها المعاني التأليفيَّة».

جاء رفض ويمسات وبيردسلي للقصد بوصفه تفسيرًا قياسيًا موافقًا وداعمًا للنقد الجديد المُمثل لحركةٍ حديثةٍ في النظريَّة النقديَّة هيمنت على المنظر البحثي الانـگلو-أمريكي في حينها. مع ذلك، تعرضت القصديَّة الفَنِّيَّة لهجومٍ انطلق من موقعٍ مختلفٍ في ستينيات القرن العشرين، واكتسب طَابعًا مختلفًا أكثَر تسييسًا في فرنسا. إذ أعلن رونالد بارت عن «موت المؤلف»، ودعا ميشيل فوكو إلى التخلي عن نقد «وظيفة المؤلف». وهكذا، كان اهتمام النقد الفرنسي للمذهب القصدي منصبًّا على نصوص الأدب التي تنتجها الأنظمة الأيديولوجيَّة المُسيطرة على الكاتب وأيضًا مقاصده المُحتملة.

وهذا يفتح الباب واسعًا أمام التفسيرات، إذ أن القوى التي حددها علم النفس الفرويدي أو الماديَّة التاريخيَّة لا تكتفي بتفسير طبيعة النص، بل تلقيه في ثقافةٍ ما. يقول بارت: كل شيء في النص: القوى الليبديَّة والثقافة والمُحددات الاقتصاديَّة مع اختلافها؛ لا شيء خارج النص، باستثناء المزيد من النصوص، بالطبع. وكان الرأي العام الصادر من كل حدبٍ وصوبٍ، أن هذه الأفكار، المنطلقة بنوعٍ من التبجح الغالي (نسبة إلى أرض الغال قديمًا، أي فرنسا حاليًّا)، هي أداة مناسبة لتحرير النص من قبضة المؤلف المتوفي. يقول بارت: «إن اللُّغة هي من تتكلم لا المؤلف، والاهتمام بها هو الخلاصة والتتويج للأيديولوجيا الرأسماليَّة». ولذا، يجب التعامل

مع الكتابة بوصفها «تدميرًا لكل صوت، لكل نقطة أصل». إنَّ التخلص من المؤلف القامع يحرر النقد ويجعله نوعًا من اللعب الحر، بل إنه يضع الناقد في موقع المسيطر بوصفه خالقًا للمعنى الأدبي.

ومع أن المناقشات المناهضة للقصديَّة قد شغلت بال الأكاديميين في الخمسين عامًا الماضية، إلا أن المذهب القصدي ذاته تشبث في حضوره واستمر في الجزء الأكبر من التفكير المعني بالفَنِّ والأدب. والسبب هو الدعم الذي قدمته الحجج القويَّة التي ساقها هذا المذهب. تستند إحدى هذه الحجج إلى مناقشة كيف ننسب الأعمال الفَنِّيَّة إلى الفئات المختلفة. مثال على ذلك الدراسة الاثنوجرافيَّة لفخاريات هوبي[1] التي أجرتها الأنثروبولوجيَّة روث بونزل في العقد الثاني من القرن العشرين. لحظت بونزل في دراستها المعروفة للزخارف في فخاريات بيوبلو[2] أنه على الرغم من إدانة الخزافين (جميعهم من النساء) من جماعة هوبي للتقليد والاستنساخ واقتناعهم أن عملهم هو، في الواقع، عمل أصيل وخلاق، إلا أنَّ الفحص الدقيق يكشف عن التطابق شبه التام بين تصاميمهم، إذ

---

(١) قبيلة من السكان الأصليين يعيشون، بصورةٍ رئيسةٍ، في محمية هوبي في شمال شرق أريزونا؛ المترجم

(٢) قبيلة من السكان الأصليين تعيش في جنوب غرب الولايات المتحدة في مجتمعات محلية ثابتة الموقع ومبانٍ دائمة. استخدم المستكشفون الإسبان مفردة 'بيوبلو' للإشارة للمدن الصغيرة المحلية الدائمة التي عثروا عليها لا سيما في نيومكسيكو وأجزاء من أريزونا؛ المترجم

لا تُظهر سوى تنويعات ضئيلة للغاية. وتفسير بونزل لما رأته قادها، قسرًا، إلى استنتاج أن الخزافين في جماعة الهوبي يعانون من نوع من الإيهام العام بشأن أصالة أعمالهم. وذكرت أيضًا أنهم فشلوا في إدراك فعل الانتحال الذي ارتكبوه عندما نبَّهتهم إلى «عقم مُخيلتهم» وهي ترى في هذا الفعل فشلًا «بسيطًا للغاية ومُسلِيا إلى حدٍ ما» في المطابقة بين مُثلهم عن الإبداع وممارساته الفعليَّة للانتحال والاستنساخ.

هل قدمت بونزل لنا رواية وافية؟ ربما لا. سافرت بونزل من نيويورك إلى أريزونا لدراسة فخاريات جماعة هوبي. ولنفترض أن العكس هو ما حدث، أي انتقال الأنثروبولوجي المعني بدراسة هذه الجماعة من أريزونا إلى نيويورك لدراسة العزف على البيانو على يدٍ واحدٍ من أمهر العازفين. سيتوجه الأنثروبولوجي إلى قاعة كارنيج للإصغاء إلى عازف البيانو النرويجي ليف أوف أندزنز وهو يعزف سوناتة فرانز شوبرت، ثم يعود في الليلة التالية للإصغاء إلى عازفة البيانو هيلين غريمو التي يشاء الحظ أن تعزف السوناتة ذاتها. وبينما كان يخرج من القاعة، يدرك المختص الاجتماعي بجماعة هوبي أنه على الرغم من الادعاءات المُجلجلة المؤكدة للأصالة الفَنِيَّة لغريمو، يبدو واضحًا أنها لا تفعل شيئًا سوى «استنساخ» أسلوب أندزنز في عزف المقطوعة في الأمسيَّة السابقة مع «تنويعات قليلة فحسب».

فشلت روث بونزل في فهم ممارسات التزيين الخزفي عند جماعة

هوبي بأسلوب يقترب كثيرًا من سوء فهم عالم الأنثروبولوجيا المُتخيل المتخصص بالجماعة ذاتها. فاختراع تصاميم جديدة تمامًا في النوع الفَنِّي الذي وصفته بونزل ليس هو ما يقصد به «الأصيل» في زخرفة الأواني الفخاريَّة، الأهم منه هو استخدام التصاميم والموضوعات الموجودة سلفًا في الذخيرة الزخرفيَّة. وبهذا المعنى، فإن رسم وعاء هوبي قد يكون أكثر شبهًا بعزف قطعةٍ موسيقيَّة معروفةٍ سلفًا من تأليف قطعةٍ جديدةٍ.

المشكلة الرئيسة هنا، هي أن بونزل قد وضعت تزيين الوعاء الخزفي في فئة النشاط الخاطئة. وللأسف، يتعذر إصلاح هذا الخطأ إلا بفهم مباشر لمقاصد الفَنَّانين. ومثالٌ أنثروبولوجي مثل هذا مفيد، لأننا نميل في السياقات الاثنوجرافيَّة إلى تقييم العمل بصيغ تقاليد جاهزة شائعة نستخدمها، مثلًا، في تقييم روايات القرن التاسع عشر. ونحن مضطرون في المواقف العابرة للثقافات إلى أن نسأل مباشرةً: «ما البشر؟». وبعد إجابتنا عن هذا السؤال يمكننا أن ننتقل إلى مرحلة الحكم على العمل.

تُعد المفارقة الساخرة أحد المجالات التي تشغل فيها المقاصد الفَنِّيَّة بأهميَّة كبيرةٍ للفهم الجمالي، والمشكلات التي يخلقها هذا المجال لا تتصل بالأدب فحسب، بل بجميع الفُنون. فلنضرب مثلًا المقطوعة الوحيدة التي عزفها ريتشارد شتراوس وعمله الأوركسترالي الوحيد: بيرلسك في 1885. فالمستمع البسيط الذي يفترض أن القطعة هي محاولة مباشرة لتأليف كونشيرتو بيانو بحركةٍ واحدةٍ

سيجدها بالتأكيد جذابةً ومرضية. إلا أن هذا المستمع نفسه لن يفهم معنى مقاطع إجابة القرار أو الأوكتاف المزدوج المجنونة التي تخفُتُ حدَّتُها في نهاية ضربات لوحة مفاتيح البيانو (بدلًا من أن تؤدي إلى إيقاعات عالية)، ولا معنى تعاقب النغمات الموسيقيَّة السريعة التي لا تؤدي إلى شيء محددٍ. وقد قدم المؤلف في هذا الجانب عنوانًا يلمح فيه إلى أن القصد من القطعة الموسيقيَّة هي أن تؤلف جزئيًا محاكاة ساخرة للكونشيرتو الرائعة الرومانسيَّة. لكن المؤلفين لا يقدمون المساعدة على الدوام، وعلى أي حال، ليس مهمًا حتى لو فعلوا ذلك على قدر ما يتعلق الأمر بالسؤال المفاهيمي الصرف.

لقد جعلت المفارقة الساخرة الأدبيَّة من ادعاء بارت الفخم من أن «الكتابة تُدمِّر كل صوت» أضحوكةً. إن احتماليَّة تحقق هذه المفارقة ذاتها ـ أي فهمها أو إساءة فهمها ـ تُبين أن الخلق الفَنِّي لا بدَّ من أن يشتمل على صوت بشريّ محدد: صوت المؤلف. فبداهةً، يزود الكتاب الساخرون المهرة، على الأغلب، قراءهم بإشارات تقليديَّة قليلة تحمل في طياتها مقصدًا ساخرًا، وإلى هذا الحد يبدو كما لو أنهم يدعون نصوصهم «تتحدث عن نفسها». إن الكاتب الساخر غير واثق من دهاء جمهوره وحنكته، مثلما قال كاتب العمود الصحفي الساخر الأمريكي آرثر بوخالد.

ومع ذلك، لا يزال المناهض للمذهب القصديّ يصر على أن وظيفة النقد هي تقديم تفسير يمكن في ضوئه النظر إلى العمل،

بصرف النظر عن المقاصد بوصفه الأكثر ثراءً وعمقًا وقدرةً على المجازاة. ولقد أدعى الأستاذ لوران ستيرن أنه إن اتفقنا أن نصًا ما هو عملٌ فَنِّي، إذن، سيكون لدينا تفسيران متعارضان متساويان من حيث ملائمتهما للنص، وسنُفضِّل التفسير الذي يمنحه قيمةً وأهميَّة أكبر. يحاول ستيرن تعرية فكرة أن الأعمال الساخرة حاسمة في برهنتها على الحاجة إلى مقاصد المؤلف في التفسير النصي. وتبعًا لذلك، يخبرنا أن كتاب دانيال ديفو أقصر طريق مع المنشقين: أو مقترحات لتأسيس الكنيسة يخضع لتفسيرين: أحدهما حرفي والآخر ساخر تهكمي، مع أن الكتاب سيكون أفضل بكثير إن استوعبناه بوصفه مثالًا على السخرية، حتى مع غياب أي دليل خارجي. في السياق ذاته، نصح ستيرن بقراءة اقتراح مهذب لجونثان سويفت بوصفه نصًا ساخرًا لأنه سيكون من الصعب أن نفهمه على الإطلاق إن ما تعاملنا معه حرفيًا.

تدعم هذه الأمثلة فكرة ستيرن: إنها أعمال رائعة من الأفضل رؤيتها كما هي؛ بوصفها ساخرة وتهكميَّة. لكن دعونا نناقش الجانب الآخر من المسألة ونفكر في الفَنِّ السيِّئ، أعمال مثل رواية ريتشارد باخ جوناثان ليفَنغستن النورس. إذ ليس ثمة شك في أن باخ أراد من هذا الكتاب صغير الحجم (فكر به بوصفه بطاقة تحيَّة طويلةٍ للغاية) أن يكون عملًا أدبيًا جادًّا فيه رسائل مهمة للروح البشريَّة. لكن كان يمكن لهذا الكتاب أن يكتسب قيمةً وأهميَّة أكبر لو كان القصد من تأليفه أن يكون نصًا هجائيًا أو قطعةً ساخرةً من الأدب

المُلهم: وعندها كان يمكن لنا أن نضحك بصدقٍ معه لا عليه. مع ذلك، حتى لو نال هذا الكتاب الاستحسان وظهر بأفضل صورةٍ عند التعامل معه بوصفه نصًا ساخرًا، فإننا لن نتمكن من فعل ذلك إن توفر لنا دليل دامغ أن باخ لم يكن يرغب في التعامل مع نصه على هذا النحو. إن فعلنا ذلك يعني منح العمل أهميَّة وقيمةً وهميتين.

لا يعود الأمر إلى المفسرين كي يفرضوا، اعتباطيًا، أعرافًا وتقاليد ابتغاء تقديم تفسير يقدم العمل في أفضل صورة: لأن ذلك يعني الإفراط في الكرم في التعامل مع النص. وابتغاء وصف شخصيات أدبيَّة معروفة مثل الشاعر الاسكتلندي وليم توباز مكغونغال (الشاعر الأسوأ في العالم) وجوليا أ. مور المعروفة، بعطفٍ ومودةٍ، «بمغنية مشيغيان اللطيفة «. وصكَّ الكاتب الفكاهي الكندي ستيفن ليكوك مفردة «الكوميدي الفائق». ولكن، أودغن ناش وأدوارد لير هما شاعران ساخران أيضًا. فعليه، يجب على الشاعر كي يكون «كوميديًا فائقًا» أن يكتب شعرًا سيئًا للغاية، وأن يفعل ذلك بجديَّة وحماس مفرطين. إنها فئة تعتمد في وجودها على امتلاك المؤلف لمقاصد من نوعٍ محددٍ، ليس شرطًا أن يكون ساخرًا. وكما يبدو الأمر، لا أعرافَ على الإطلاق خاصة بالشعر الفكاهي الفائق: فجديَّة الغرض والحماقة التامة هما متطلباته الرئيسة.

ختامًا، لا ثمة جانب آخر يدعم موقف المناصرين للقصديَّة ويبين أهميَّة المقصد التأليفي هو المفارقة التاريخيَّة الساخرة. استشهد بيردسلي في دفاعه عن «سلطة النص» ببعض الأبيات التي

كُتبت في القرن الثامن عشر: «لكنه رفع ذراعه البلاستيكيَّة عبر ذلك النزوع اللطيف الغامر/إلى نشر تلك المتعة البدائيَّة/التي غمرته». ومفردة «البلاستيكيَّة» هنا ، لم تفقد تمامًا المعنى الذي كانت تُمثله للشاعر مارك أكنزايد في 1744، لكنها اكتسبت، منذ ذلك الحين ، معاني إضافيَّة. ونتيجةً لذلك، يقول بيردسلي إن «البيت الذي ظهرت فيه هذه المفردة ...اكتسب معنى جديدًا...بالطبع، بوسعنا أن نكتسب المعنيين كليهما، إن أردنا؛ لكنهما استفهامان مُميزان».

لكن كم عدد القراء الذين سيهتمون بتفسير القصيدة الذي يقول إن المقصود «بالبلاستيكيَّة» هو ذلك النوع من مادة البوليمر الذي دخل حيز الاستخدام العام في القرن العشرين؟ إنَ الأمر لا يتعلق بعدم التوافق بين تفسير مفارق تاريخيًا مثل هذا ومقاصد أكنزايد بقدر ما يتصل بعدم توافقه مع أي مقصد من مقاصد الشاعر المُحتملة وقت تأليفه القصيدة. قد تُسهم الطرافة أحيانًا في بروز ملاحظة مُسلية أو مفيدة عن استخدام أكنزايد لمفردة «البلاستيكيَّة» ذات الصلة بالمعنى الحديث لمعنى مفردة «بوليمر»، لكن قراءة البلاستيكيَّة، بسهولةٍ وسذاجةٍ، بوصفه بوليمر، مثلما نعرفه، لا يبدو مناسبًا.

لقد كانت «المغالطة القصديَّة»، و»موت المؤلف» من الأطباق الفكريَّة الرئيسة في العديد من الولائم المُقامة على شرف الفلاسفة والنقاد والمنظِّرين الأدبيين لقرابة نصف قرنٍ. لم يكن الأمر مقتصرًا على المؤتمرات والمنتخبات الأدبيَّة، بل إن مسارات بحثيَّة كاملة قد تمحورت حول السخريَّة من مضامين الحجج المؤيدة للالتزام

بمبدأ القصديَّة أو المناهضة له. مع ذلك، يبدو الخلاف بأكمله من وجهة النظر النفسيَّة التطوُّريَّة مبالغًا به ومُستنزفًا. فعلى شاكلة المجالات الأخرى في الجماليات، يقدم المنظرون الذين يتناولون هذه المشكلات حدسًا ورؤى متعارضة عن سرد القصص والجماهير وحرفة التأليف. أما من وجهة النظر التطوُّريَّة، فأنواع الحدس الأساسيَّة هذه هي ما يجب العناية بشرحه.

تبدأ مفارقات التأليف الساخرة بالتعايش المشترك المُقلق لثلاث وظائف مميزة تؤديها اللُّغة في الحياة الاجتماعيَّة البشريَّة. وهذه الوظائف المهمة هي، بلا شك، ما قبل تاريخيَّة، وتظهر تلقائيًّا في الميدان البشريّ متمحورةً حول المكانة وأهميَّة المقصد التأليفي:

1. الوظيفة التواصليَّة/الوصفيَّة: عند سؤال الناس عن سبب امتلاكنا لغة، نجدهم يسرعون، أولًا، إلى تقديم هذا: إنها وسيلة للتواصل والوصف. إذ نميل إلى التعامل مع اللُّغة بوصفها إحدى أدوات التوصيف الاعتيادي للعالم والتواصل الشخصيّ: «يبدو أنها ستمطر غدًا،» «تضاعف سعر الرمان مرتين»، «لا تنسَ أن تجلب الخبز معك إلى البيت»، «كان ماديسون رئيسًا عظيمًا»، «أحب اليوس». إن وصف العالم ـ بما في ذلك وصف المتحدثين لأنفسهم وتخميناتهم ومواعظهم وأحكامهم القيميَّة ـ يقع في سياق استخدامات يكون القصد منها في العادة أن تظهر الأوصاف الصحيحة بالنسبة للمستمعين؛ وهذا هو الأسلوب الذي يعمل فيه التواصل بشأن القضايا المختلفة،

واستخدامه شائعٌ في التاريخ والعلوم والنميمة والتواصل اليومي بدءًا من عبارة «خلق الإله العالم في ستة أيام» إلى «القبعة التي تسع عشرة غالونات تحتوي على ثلاثة أرباع اللتر فقط» إلى «من فضلك، ناولني صلصة التاباسكو».

2. وظيفة التخيل: تُستخدم اللُّغة هنا بوصفها أداةً خلاقة تروي حكايات مُتخيلة منها القصص التعبيريَّة وأنواع الكتابة النسقيَّة مثل الشعر. استخدم توبي وكوزميدز مفردة «الفصل» لوصف هذه الوظيفة. ومثلما وضحت سلفًا في الفصل السادس، يفهم الأطفال في عمر مُبكر جدًّا، تلقائيًّا، بينما هم منهمكون باللعب، فروق الاستخدامات الوصفيَّة للغة العالم الحقيقي واستخدامات الفصل في عالم سرد القصص أو العالم المُتخيل. ويمكن فهم الفرق بين النوعين من الاستخدام: الوصفي والمفصول عالميًّا حتى لو كانت مكانة المقطع السردي محل خلافٍ. كانت الإلياذة في الماضي تُعدُّ تاريخًا صحيحًا. لكنها ليست أكثر من «قصة «حاليًّا؛ وبالمثل، يناقش الناس هل العهد القديم تاريخ أم لا؟. مع ذلك، لم يطرأ تغيير على القدرة على تمييز الواقع عن المتخيل. وتبرز الحاجة أحيانًا إلى إشارات تُبين لنا القصد القصصي ابتغاء التوصل إلى فهم صحيحٍ؛ وهذه الإشارات تُعالج مباشرةً. ونُدرك أننا على وشك الإصغاء إلى قصةٍ عندما يبدأ المتحدث بالعبارة الآتية: «كان يا ما كان...» أو «دخل قس وحاخام حانةً...»

3. وظيفة مؤشر الكفاية: نُعجب بالوضوح والدقة والأهميَّة في الاستخدامات الواقعيَّة للغة، ونتعامل مع هذه الجوانب بوصفها دليلًا على تمتع المتحدث بخصائص فكريَّة مُستحبة. ويحكم بأسلوبٍ مماثلٍ على المبتكرات المتخيلة مثل القصص والنُكات والكلام المُنمق مثل الشعر. تكمن فكرة الكفاية خلف كل فعل من أفعال التحدث أو التعبير الفَنِي. إنَ البشر يحكمون باستمرار على المحيطين بهم على وفق ذكائهم أو ابتذالهم في استخدام اللُّغة. والمهارة في استخدام عددٍ كبيرٍ من المفردات، والتراكيب النحويَّة المُعقدة والمفاجئة، وأيضًا براعة الأسلوب والتساوق والوضوح تؤثر جميعها في طريقة تقييمنا لغيرنا من البشر. واللُّغة الفَنِيَّة تحديدًا تخضع، بصورةٍ متعمدةٍ، إلى التقييم من حيث ما تكشفه عن شخصيَّة المتحدث أو الكاتب.

ومن المحتمل أن يؤدي كل فعل هذه الوظائف الثلاث في وقتٍ واحدٍ، إذ تتداخل بطرائق مختلفة. فرواية « كبرياء وتحامل» لجين أوستن هي متخيلة مثل غيرها، إلا أنَّ ذلك لا يعني عجزها عن تقديم عناصر واقعيَّة. إذ تتحدث عن طبيعة الحياة المُعاشة في إنـگلترا في عهد الوصاية على العرش، وتشتمل وصفًا للظروف الطبيعيَّة والمساكن والأطعمة والعلاقة بين الطبقات، وما إلى ذلك من الجوانب. وسيعثر القارئ فيها كذلك على وجهات نظر أخلاقيَّة وواقعيَّة كثيرة تُعبر عنها الشخصيات، وتُمثل هذه أنواع

الآراء ووجهات النظر ـ الحمقاء أو الحكيمة أو الساذجة - التي من المرجح أن يسمعها أيٌّ منا في يومه. وما لم يكتب المؤلفون بأنواع تسمح بتوظيف العناصر غير الواقعيَّة (مثل الرواية القوطيَّة أو الخيال العلمي)، سيحكم على هذه الأعمال على وفق أصالتها أو افتقارها الأصالة، مثلما لحظنا، مثلًا، على الشخصيَّة التي تتحدث بنحوٍ مفارقٍ تاريخيًا، عن أسلوب حياتها في فيلمٍ تقع أحداثه في أربعينيات القرن العشرين.

مع ذلك، فالأعمال القصصيَّة، بصرف النظر عن دقتها الواقعيَّة أو هفواتها غير المقصودة، غير محكومة أو مُقيدة بالتواصل العملي والوصفي. فقصة «كبرياء وتحامل»، مثلها مثل أي قصة أخرى، إنها عمل مُتخيل للبالغين. إن مفهوم التجرد الكانطي، وتأمل الموضوع الجمالي هو مثال لأسلوب الفيلسوف المجرد في وصف القابليَّة البشريَّة العميقة والعفويَّة لعزل عوالم رواة القصص عن الأفعال التواصليَّة والوصفيَّة الاعتياديَّة. والمبدأ العام للاستقلال الجمالي هو في جوهره مثار جدلٍ بين منظِّري التجربة.

نلحظ أن الوظيفة الثالثة، المتضمنة في هذا السياق بأكمله، مُعرفة سلفًا بوصفها نتاجًا للانتقاء الجنسيّ. فالعروض الأدائيَّة الكلاميَّة، لا سيما الفَنِّيَّة منها، هي مؤشرات كفاية داروينيَّة: إنها وسائل للحكم على الحصافة والأصالة أو الذكاء العام. لا يعني هذا أن من يختار قراءة «كبرياء وتحامل» يعلم عن صحة مؤلفتها جين أوستن العقليَّة أو الجسديَّة في وقت كتابتها للرواية. إن ما

تعنيه حقًّا هو أن أي متحدث مطلع ومثقف باللُّغة الإنـگليزيَّة لا يسعه عند قراءة الرواية إلا الإعجاب لمهارة المؤلفة الفذة وأسلوبها الرائع. يتعذر، في الواقع، إنكار اهتمامنا العميق بالمهارة الفَنِيَّة، وأيضًا المتعة الكبيرة التي تمنحنا إياها: إنها امتداد للقيم والمشاعر والمواقف البليوستيسينيَّة الغريزيَّة والتلقائيَّة. في حين يزودنا التاريخ والثقافة بأشكال فَنِيَّة مثل الروايات واللوحات والقصائد التي نُقيم فيها المهارة والألمعيَّة، وإعجابنا بهاتين السمتين هو فعلُ تكيُّفٍ مستمد من الانتقاء الجنسيّ الذي تلا الانتقاء الطبيعيّ.

إن الصراع بين وظيفة الكلام التواصليَّة والكلام المُتخيل المُنفصل، هو مصدر ما يعرف بالمغالطة القصديَّة. ويعترف المنظرون، بطريقةٍ أو بأخرى، بهذا التمايز الرئيس بين أفعال الكلام الواقعيَّة في مقابل القصصيَّة. أما الجانب المهمل فهو الطريقة التي تؤثر فيها وظيفة مؤشر الكفاية في العلاقة بين أحد منتجات الفَنِّ الأدبي وجمهوره. الحقيقة مهمة في التواصل الواقعي. لكنها خلاف ذلك في القصة المتخيلة، فيما عدا دورها في توفير خلفيَّة دقيقة أو حاذقة للقصة. لكن وظيفة مؤشر الكفاية تسجل حضورًا دائمًا بوصفها صوتًا يهمس لنا أنَّ نوعًا واحدًا من الحقائق هو المهم: إنها الحقيقة الخاصة بالوقار والمعرفة والذكاء والجديَّة أو جدارة قائل الحقيقة أو صانع القصة.

هذه حقيقة ليس بوسعنا التنكُّر لها. إن تقييم الكفاية هو الذي يجعل من المستحيل تحويل الشعر السيِّئ إلى آخر جيد عن طريق

الادعاء، اعتباطًا، أن ما يقصده المؤلف من نظمه القصيدة السيئة هو التهكم والسخريَّة. وبينما تُعد سياسة جيدة عمومًا في النقد أن نجد المناخ المُناسب الذي يمكن فيه رؤية العمل الأدبي في أفضل حالاته، يجب على النقاد التوافر على بعض الأفكار بشأن المؤلف الحقيقي. من المحتمل أن يجد القراء معاني في الأدب قد لا يكون المؤلفون عينهم مُدركين لها، أو قد يسهم التفسير في عزو معانٍ للعمل الأدبي ربما لم تكن قد خطرت على بال المؤلف (مثل مفردة «البلاستيك» في قصيدة أكنزايد التي اقترنت بالبوليمر)، أو حيث إن عزو المفارقة الساخرة يعني، بسهولةٍ، أن تأخذ عملًا أخرق وتحوله إلى عمل فَنّي رائع وذكي. وهذه الحالات الدالة على وعينا بوظيفة الكفاية تتطلب أن نضع خطًا فاصلًا. والتوصل إلى تقييم صحيح لمهارة المؤلفين في مواقف مثل هذه يعني أكثر من مجرد «الحصول على قدرٍ أكبر من المتعة» من العمل. إذن، ليس البحث عن المقاصد التأليفيَّة مغالطةً: إذ يستحيل نفسيًا، من وجهة النظر التطوُّريَّة، تجاهل الموهبة والحرفة المحتملة أو العبقريَّة المتمثلة في الكلام أو الكتابة. وهذا، بدوره، لا يتحقق من دون توفر فكرة ما عن المقصد التأليفي.

تفسِر وظيفة الكفاية الخاصة بالكتابة، بصورةٍ عرضيَّة، السبب في الترابط بين نظريات «المؤلف المفترض» و«المؤلف الضمني» المتصلة بالمقصد الأدبي. حيث يؤكد أستاذ الفلسفة الكسندر نهماس، مثلًا، على ضرورة أن تُفهم النصوص بوصفها نتاجات

للفواعل البشر، لكنه يسترجع ما يبدو أنه قد منحه في البدء عندما قال: «مثلما أن المؤلف غير متماثل مع الراوي القصصي في النص، فإنه متمايز أيضًا عن كاتبه التاريخي. يفترض أن المؤلف هو الوكيل الذي تُفسر أفعاله سمات النص؛ فهو شخصيَّة، وفرضيَّة تُقبل مبدئيًا، وهو يوجه التفسير، ويتعرض، بدوره، للتعديل في ضوء هذا التفسير. والمؤلف، على عكس الكاتب، ليس هو المُسبب القدير للنص، لكنه مُسببه الشكلاني الذي، إن جاز لنا القول، يظهر في النص، ولكنه غير متماثل معه». وفق ذلك، تحل المغالطة القصديَّة عن طريق جعل المؤلف شخصيَّة أخرى في مسار متعتنا المُتخيلة.

ومما يؤسف له أن نظريَّة المؤلف المفترض متقدمة كثيرًا على الواقع الأدبي: فوظيفة الكفاية في طبيعة الأشياء ذاتها يجب أن تجعلنا نتراجع عن تقييم قابليات الكاتب التاريخي. مثال على ذلك، أفترض أن بوسعي القول إني أعبد أنتوان تشيخوف، وهو مؤلف لبعضٍ من أكثر المسرحيات عمقًا وتأثيرًا في التاريخ الدرامي. إلا أنَّ عبادتي ليست معنيَّة بالمُسبب الشكلاني في نصوص تشيخوف، بصرف النظر عن المعاني المتضمنة فيها، ولا بأحد أنواع «الفرضيَّة المبدئيَّة» التي أتقبلها. كلا، إن ما يتطلبه التطوُّر، هو أن مشاعري الآن منصبة على طبيبٍ محددٍ في ريعان الشباب، ترقد عظامه الآن في مقبرة نوفوديجي في موسكو. إن ما تعرضه هذه المسرحيات هو عبقريَّته لا عبقريَّة شخصيَّة مفترضة أخرى. يتعذر علينا في الواقع، أن نتجاهل حقيقة إعجابنا الشديد بموهبة الأشخاص الحقيقيين الذين كتبوا هذه الأعمال الفَنِيَّة التاريخيَّة.

3

هان فان ميغرين

كشف متحف بويمانز في روتردام في عام 1937 عن ما عُدَّ واحدةً من المقتنيات الفَنِيَّة الأكثر روعةً في القرن العشرين: لوحة «المسيح والحواريون في عمواس»، وهو عمل مُبكر للرسام يوهانس فيرمير. أذهل هذا الاكتشاف متذوقي الفَنِّ، والجمهور العام، على حدٍّ سواء. وذاع صيت اللوحة مؤخرًا بعد أن عرضتها للبيع في سوق الفَنِّ عائلة إيطاليَّة مُعدمة، على ما يبدو، كانت في حوزتها لعدة أجيال. تأثر الأستاذ إبراهام بريديوس، المؤرخ الأهم لتاريخ الرسم الهولندي، كثيرًا بهذا الاكتشاف، وقال إن هذه اللوحة هي من أعمال فيرمير العظيمة. ومع أن حجمها الكبير وموضوعها الديني جعلاها غريبةً بالنسبة لفَنَّان من مدينة دلفت الهولنديَّة، إلا أنها، بحسب تأكيد بريديوس، «لوحة نموذجيَّة لفيرمير لا شك في ذلك». كتب المؤرخ عن «التأثير المشع العميق» لألوان اللوحة، التي وصفها بالفخمة- والمميزة: الأزرق الباهر الذي رُسم به المسيح، والحواري إلى اليسار الذي بالكاد يظهر وجهه باللون الرمادي، والحواري الآخر أيضًا إلى اليسار الذي يظهر وجهه باللون الأصفر- وهو اللون المميز

للفنَّان الشهير في مدينة دريسدن، ولكنه خافت هنا كي يحافظ على انسجامه مع الألوان الأخرى. وإضافةً إلى ذلك، أثنى بريديوس على لمحة التعبير البشريّ في العمل مُبينًا: «لن نجد إحساسًا مثل هذا في أي لوحة أخرى للأستاذ العظيم في دلفت، أو فهمًا عميقًا مثل هذا للقصة الأنجيليَّة أو شعورًا وجد تعبيرًا رفيعًا له عبر الفَنِّ الأسمى والأكثر رفعةً».

استقطبت اللوحة الزوار في الأسابيع الأولى من عرضها في المتحف، ومن بينهم كان هناك رجل مهذب نحيل القوام بدا مُستمتعًا بتحدي الزوار الذين غلبت إمارات الإعجاب والدهشة على تلقيهم: صرح قائلًا: «لا أصدق أنهم دفعوا نصف مليون غيلدر في هذه اللوحة.......يبدو واضحًا أنها مزيفة». ولا شك بأن حالة الاستياء والسخط التي سببتها التعليقات قد جعلت هان فان ميغرين محط الأنظار، لأنه كان المزيف ذاته الذي كشط قبل عامٍ قماش اللوحة، وبرع في إعداد مركَّبات لونيَّة كاملة من القرن السابع عشر، وحدد الأسعار للمتاحف وجامعي القطع الفَنِّيَّة. ولم يقبض عليه إلا قبل أيام قليلة من نهاية الحرب العالميَّة الثانية لا بتهمة التزييف، بل لبيعه كنزًا وطنيًا هولنديًا للعدو، من محتوياته لوحة لفيرمير انتهى بها الحال في المجموعة الفَنِّيَّة الشخصيَّة للرايخ مارشال هرمان غورنغ.

اعترف فان ميغرين بجريمته، وأُرسلت لوحاته المزيفة إلى قبو لخزنها. ولكن ما السبب الذي دفعه إلى ذلك؟ تكمن هنا مشكلة التزييف الرئيسة في الفنون: فإن حظي عمل جمالي بإعجابٍ واسع

النطاق، وجعل آلافًا من محبي الفَنِّ يشعرون بالسعادة، ثم اكتُشِف أنه مُزيفٌ أو نسخة مُقلدة، ما الذي يدعونا إلى رفضه؟ إن اكتشاف أنه مزيف لا يغير من خصائصه الملموسة: فألوان لوحة عمواس لا تزال رائعة ومُشعة بعد اعتراف ميغرين كما هي قبله. إن مكانة العمل بوصفه أصيلًا أو مُزيفًا هي معلومة طارئة وعرضيَّة بالنسبة لخصائص العمل الجماليَّة الجوهريَّة. يتبع ذلك أن الفرد الذي يدفع مبلغًا هائلًا لقاء عمل أصلي، لكنه يبدي اهتمامًا بنسخةٍ ثانية يتعذر تمييزها عن الأصل (لوحة مرسومة بتقنيَّة الحبر الأسود إضافةً إلى الألوان الأخرى)، أو الأسوأ من ذلك الذي يفضل اختيار لوحة أصليَّة متدنيَّة جماليًّا على نسخة مزيفة ممتازة ومتقنة هو امرؤ حائر أو كما قال الكاتب والصحفي الهنغاري، آرثر كويستلر ذات مرة، مزهو ومغرور. وإن كنت عاجزًا عن تمييز الفرق بين شيئين جماليين، إذن، لا يمكن أن يكون هناك فرق جمالي بينهما، في ضوء ما قيل في أعلاه.

استدعت مشكلة التزييف بعض الردود البارعة من الفلاسفة. إذ شكك الفيلسوف الأمريكي نيلسن غودمان في فكرة الاعتماد في النقاش على غياب الفرق الواضح بين الأصل والنُسخة المُزيفة. وسؤاله هو: لمن [تُنسب اللوحة]؟ إذ قد يتعذر على الهاوي التمييز بين لوحة الموناليزا والنسخة المُقلدة عنها، ولكن الفروق بينهما واضحة بالنسبة لأمين المتحف. وحتى لو عجز الأخير عن تحديد الفرق بين الأصل والصورة، فإن هذا ليس دليل أن الفروق الواضحة

لن تظهر أبدًا، إذ ستظهر فيما بعد صارخةً في وضوحها له وأيضًا للرائي المبتدئ. إن الفحص الأكثر دقةً للعمل الفَنِّي-سواء أكان أصليًا أم نسخةً مُقلدةً- لا يمكن أن يتجاهل أن عمليات الفحص في المستقبل ستكشف عن شيء مهم لا نلحظه اليوم. تتلخص فكرة غودمان في أن التبصر الجمالي، أي أن تكتسب خبرة واطلاعًا متواصلين في مجال المعرفة الفَنيَّة- يمكنه أن يكون أكثر حدةً ونضجًا.

حظيت استجابة غودمان وفكرته بدعم لا بأس به من حكاية فان ميغرين. إذ رافقت الشكوك أصالة لوحة عمواس منذ لحظة الكشف عنها. إذ اتصل الوكيل المحلي بتاجر المقتنيات الفَنِيَّة في نيويورك جوزيف دوفين بعد مشاهدته اللوحة مباشرةً، وقال له: «لوحة مُزيفة بالكامل». ربما لاحظ الوكيل الفَنِّي لدوفين، من بين جملة ما لاحظه، سمةً أصبحت معروفةً على نطاق واسع بعد اعتراف فان مغيرين: إذ هناك خاصيَة تصويريَّة في الوجوه التي لا تبدو شبيهةً بالبورتريهات في القرن السابع عشر بقدر ما تبدو شبيهةً بالصور السينمائيَّة الثابتة بالأبيض والأسود. يكشف أحد وجوه الشخصيات في اللوحة، في الواقع عن تشابه مُذهل مع وجه الممثلة غريتا غاربو. وهذا الشعور «الحديث» باللوحة يمنحها، بنحوٍ مؤكد غالبًا، جاذبيَّة عميقةً لمشاهديها الأصليين، هذا من جانب. ومن جانب آخر، تكشف الخاصيَّة ذاتها لنا عن التاريخ الأصلي لتنفيذ اللوحة مثلما يكشف أي فيلم سينمائي في ثلاثينيات القرن العشرين

عن أصوله بفضل تسريحات الشعر والمكياج والإيماءات واللُّغة.

تحدث غودمان عن سمة عامة أخرى في حكايات التزييف المتصلة بقضيَّة فان مغيرين. إذ يُقيِّم أي اكتشاف جديد مفترض لعملٍ يخص فنَّانًا قديمًا، ويجري التوثُّق من أصالته بناءً على تماثل سماته مع السمات المُميزة لمجموعة الأعمال الكاملة المعروفة للفنَّـان. ومع ذلك، فإن العمل الجديد-قد يكون مُزيفًا- يصبح، متى ما ضُمِّن في الأعمال الكاملة، جزءً منها، أو مثلما سماه غودمان جزءًا من فئة الأعمال السابقة المعروفة' للفنَّان التي يجري تقييم الاكتشافات الجديدة بإزائها. كانت عمواس الأقرب أسلوبيًا، في حالة فان مغيرين، ومن بين جميع أعماله المُزيفة، للفئة السابقة من أعمال الفَنَّان فيرمير الأصليَّة. ولذا، أصبحت خصائص اللوحة الأسلوبيَّة-مثل العيون المتثاقلة المتدلية والجفون بلون قشرة الجوز-حالما صادق بريديوس على أصالتها وعُلقت في متحف بومانز، من بين الجوانب المقبولة في أسلوب فيرمير. وبذا، يمكن للعمل المُزيف القادم الذي يقدمه فان مغيرين أن يبتعد أكثر عن الفئة السابقة الأصليَّة لفيرمير. ومع استمراره في التزييف، بات أسلوب فيرمير، أكثر تشوهًا-إلى حدٍّ أضحت معه لوحاته المُزيفة الأخيرة، بما فيها اللوحة التي اقتناها غورنغ-أكثر تواضعًا وأقل قيمة من أيٍّ من لوحات القرن السابع عشر، إضافةً إلى تلك التي أنتجها فيرمير نفسه. (ثمة عامل آخر ساعد فان مغيرين كثيرًا هو حقيقة ممارسته لأكثريَّة نشاطاته في تزييف اللوحات في أعوام الحرب

العالميَّة الثانية حيث كانت أعمال فيرمير الفعليَّة تخضع للحماية في المخازن وغير متاحة للمقارنة المباشرة.) وفي الختام، كانت جميع لوحاته المزيفة متضمنة في اعترافاته.

أرك هيبون

إن السهولة البالغة التي يمكن فيها لأي امرئٍ أن يكتشف اللوحات المُزيفة لفان ميغرين تخلق انطباعًا خاطئًا أن التزييف لا يمثل مشكلةً خطيرةً لتاريخ الفَنِّ والتذوق الفَنِّي. كان أرك هيبون مُزيِّفًا أكثر براعةً، بنحوٍ لا يضاهى، من هان فان ميغرين، وبعض الضرر الذي ألحقه بتاريخ الفَنِّ سيتعذر، على الأرجح، إصلاحه. وِلد هيبون لعائلة كوكنيَّة من الطرف الشرقي من لندن في 1934. وعمل، بينما كان طالبًا، مع مرمِّمٍ للصور في لندن اسمه جورج أكزل. والترميم، مثلما تطوَّر، لا يقتصر على التنظيف والتصحيح. شرع هيبون سريعًا في ترميم وتصحيح عددٍ كبيرٍ من الأعمال القديمة، وبرع في تحسين نوعيتها. إذ تتحول لوحة عاديَّة لمنظر طبيعيٍّ على يديه، بعد إضافة بالون في سمائها الرماديَّة إلى لوحةٍ مهمةٍ (باهظة الثمن) توثق التاريخ المُبكر للطيران. وعن ذلك كتب هيبون: «إنَّ إضافة قطة إلى مقدمة اللوحة تضمن بيع المنظر الطبيعيّ الأكثر قتامةً...تواقيع شعبيَّة لفَنَّانين تظهر، وتواقيع غير شعبيَّة تختفي. وتتفتح أزهار الخشخاش في الحقول قاتمة الألوان». توضع هذه

اللوحات «المُرمَّمة والمُصحَّحة» في أُطرٍ مُذهبة وتُعرض في قاعات مخمليَّة فخمة يبلغ ربحها الصافي من المبيعات أكثر من 500%.

أدرك هيبون سريعًا أن الأمر لا يحتاج إلى البدء بلوحةٍ قديمةٍ: فالموهبة إلى جانب الأحبار القديمة والورق كانت كافية، ولا شك أنه كان يتمتع بقدرٍ هائلٍ من الموهبة. وبذا، شرع هيبون في إنتاج أعمال وجدت طريقها للعرض في المجموعات الفَنِيَّة في المتحف البريطاني، ومكتبة بايربونت مورغان في نيويورك، وناشنل غاليري في واشنطن، وعدد لا يحصى من المجموعات الفَنِيَّة الخاصة الأخرى. ولم تكن هذه الأعمال تافهة أو عديمة القيمة، بل لوحات لأساتذة فَنٍّ قدماء صادق على أصالتها مؤرخو فَنٍّ معروفون مثل السير أنثوني بلانت، وبيعت في مزادات كريستي وساوذبي، وأيضًا عبر تاجر المعارض الفَنِيَّة المعروف في لندن كولانغي.

بلغ عدد اللوحات المُزيَّفة التي أنتجها هيبون، في نهاية مسيرته المهنيَّة، قرابة الألف لوحة، وضمت قائمة الفَنَّانين الذين زيَّف لوحاتهم الإيطالي جيوفاني بنديتو كاستيجليون ومواطنه أندريا مانتينا، والفَنلندي بيتر بول روبنز وبييتر بروخل وأنثوني فان دايك والفرنسي فرانسوا بوشر ومواطنه نيكولاس بوسان والنحات الأيطالي جيورجيو غيزي، والإيطالي جيوفاني باتيستا تيبولو وجيوفاني باتيستا بيرانيزي. وكأن هذه الأعمال لم تكن كافية، إذ أضاف لها بعض المنحوتات وسلسلة من الأعمال المهمة للرسام الويلزي أوغسطس أدون جون، ولوحات للرسامين الفرنسي جين بابتيست-

كاميل كورو، والإيطالي جيوفاني بولديني، وحتى البريطاني ديفيد هوكني. وأيد السير جون بوب ـ هينسي، على أصالة تمثال لنارسيوس من البرونز من عصر النهضة زيَّفه هيبون، واشترى الناقد ومؤرخ الفَنِّ البريطاني دينز ميلر ساتن لوحةً للإيطالي باري سبينلي زيفها هيبون لقاء أربعة عشر ألف جنيه إسترليني.

أدرك كولانغي في 1978 أنهم يبيعون لوحات مزيفة عندما لحظ أحد أمناء المتحف أن الورق الذي رُسمت عليه لوحة «فرانسيسكو ديلكوزا» للفَنَّان وجامع اللوحات بيربونت مورغان كانت مطابقة لورق لوحة «سافيلي سبيرانديو» في ناشنل غاليري في واشنطن. ولأن اللوحتين كلتيهما كانتا من إنتاج هيبون، كان انهيار سمعته بوصفه مصدرًا للوحات متوقعًا وسريعا، وأيضًا انهارت مؤقتًا سمعة سوق لندن في بيع اللوحات الأصليَّة. كان يمكن لهذه الحادثة أن تدفع هيبون إلى التقاعد عن العمل، أو على الأقل التواري عن الأنظار، ولكنه أقسم، بدلًا من ذلك، على إغراق سوق اللوحات القديمة بخمسمائة لوحة أخرى أدعى أنه قد انتهى من تنفيذها بين 1978-1988. وليس ثمة ما يدعو للتشكيك في ادعائه هذا في ظل نوعيَّة نتاجاته الفَنِّيَّة المعروفة وتنوعها.

وعلى العكس من لوحات فيرمير التي قلدها فان ميغرين، تتصف العديد من اللوحات المُزيفة التي نفذها هيبون بحيويتها وجمالها. إنها، بسهولةٍ ويسرٍ، أعمال تسر الناظرين. وأرى أن لوحتي «معبدا فينوس وديانا» لبروغيل، و»المسيح متوجًا بالشوك» لفان دايك،

اللتين زيفهما هيبون قد خدمتا الفَنَّانين الأصليين. ومن دون شك، هناك العشرات، وربما المئات من لوحاته التي قلد فيها أعمال الفَنَّانين الأصليَّة ما تزال مخزونة في الأقبية وبين المجموعات الفَنِيَّة في المتاحف. وعدد اللوحات الحقيقي غير مؤكد وسيبقى كذلك على الأرجح في المستقبل المنظور لأن مالكي هذه الأعمال ليس لديهم مصلحة في تحديد إذما كان هيبون قد نفذ هذه اللوحات أم لا. توفي هذا المخادع الساحر على أثر ضربة بمطرقة تلقاها في مؤخرة رأسه في أحد أزقة روما المُظلمة في 1996. ولم تلقِ الشرطة القبض على القاتل قط. لكن أعماله المزيفة الرائعة عاشت من بعده.

جويس هاتو

تُعد المقطوعات الموسيقيَّة التي قدمتها عازفة البيانو جويس هاتو في السبعة عشر عامًا من مشوارها المهني الذي بدأ قرابة العام 1989، وبلا منازع، من أكثر الأعمال المزيفة لطافةً واختلافًا في نوعيتها. كانت جويس، المولودة في 1928، ابنة أحد تجار الأنتيكات المُحبين للموسيقى في لندن، وواصلت، في أعوام مراهقتها، تمرُّنها على عزف البيانو في أثناء حملة القصف الألمانيَّة على لندن، واختبأت تحت البيانو عندما كانت القنابل تتساقط على المدينة، وادعت، فيما بعد، أنها قد تعرفت إلى المؤلفين الموسيقيين رالف فون وليمز وبنجامن برتن وكارل أورف؛ وأنها درست شوبان

على يد الفَنَّان الفرنسي الموهوب الفرد كورتو، وتلقت النصح من عازفة البيانو كلارا هاسكل. وكانت المُفسرة المفضلة لدى المؤلف الموسيقي آرنولد أدوارد تريفور باكس لتنويعاته السمفونيَّة. دأبت هاتو على تقديم مقطوعاتها الموسيقيَّة من خمسينيات القرن العشرين إلى سبعينياته، بعضها كان لموزارت والروسي سيرجي رخمانوف، مع ميلها إلى المقطوعات الموسيقيَّة التجاريَّة مثل الإلهسوديَّة الكورنيَّة وكونشرتو وارسو. ثم تدهورت أوضاع هاتو وعملها عندما شخصت ـ مثلما ادعت - أصابتها بالسرطان في مطلع السبعينيات، واستقرت في قرية صغيرةٍ قرب كامبردج مع زوجها، مهندس التسجيل الصوتي، وليم بارنغتن ـ كوب، مع بيانو رائع من إنتاج شركة ستينوي الألمانيَّة ـ الأمريكيَّة كان رخمانوف قد استعمله في معزوفاته في مرحلة ما قبل الحرب في بريطانيا.

من ثم، ظهر ما بدا وقتذاك أنه إحدى أغرب الحقائق في تاريخ الموسيقى الكلاسيكيَّة. إذ بدأت جويس في خلوتها بتسجيل أقراص سي دي لعلامة تسجيل تجاريَّة صغيرة يديرها زوجها. إذ سجلت مقطوعات للموسيقار فرانز ليست، ثم باخ وجميع سوناتات موزارت، وواصلت نشاطها الجديد مع مجموعة سوناتات بيتهوفن. بعدها انتقلت إلى شوبرت والألماني روبرت شومان وعددٍ آخر من معزوفات ليست. ثم أطلقت بسرعةٍ وبراعةٍ مذهلتين جميع سوناتات الموسيقار الروسي سيرجي بوكوفيف التسع. وبلغ مجموع المقطوعات التي سجلتها أكثر من 120، بضمنها بعض من أصعب مقطوعات

البيانو، التي تُعزف بدقةٍ وسرعةٍ تخطف الأنفاس. وهذا العدد يفوق العدد الكلي المُسجل باسم عازف البيانو البولندي-الأمريكي آرثر روبنشتين، الذي يضم الكثير من المقطوعات المُكررة.

اللافت في هذه التسجيلات هو تمكن هاتو من منح الموسيقى طابعًا متطوِّرا ومرنًا غريبًا. كان بإمكانها أن تعزف مقطوعة لشوبرت بأسلوبٍ، ثم تنتقل لعزف مقطوعة أخرى لبروكوفيف كما لو أنها امرؤ آخر يعزف في بيانو مختلف- كانت تتمتع بقدرة فَنِيَّة مذهلة ومتنوعة. نفكر في العادة في العجائب في المجال الموسيقي أنهم أطفال يتمتعون بنوعٍ من القدرة الاستثنائيَّة في الموسيقى. أصبحت جويس هاتو شيئًا لم يسبق لأحدٍ السماع به بتاريخ الموسيقى الكلاسيكيَّة: إنها العجوز الأعجوبة، الأحدث بين المستحدثات: «عازفة البيانو الأعظم بين الأحياء التي لم يسمع أحد شيئًا مماثلًا لموسيقاها على الأغلب»، مثلما صرح الناقد ريتشارد داير أمام العديد من عازفي البيانو الهواة، وأوردت تصريحه هذا صحيفة بوسطن غلوب.

لذا، فلا غرابة أن تصفها صحيفة الغارديان بأنها: «أحد أفضل عازفي البيانو الذين قدمتهم بريطانيا على الإطلاق» عندما استسلمت أخيرًا لمرضها في 2006، وهي في السابعة والسبعين، بينما كانت منهمكة في تسجيل السوناتا 26 التي تحمل عنوان «الوداع» لبيتهوفن، وهي قعيدة الكرسي المتحرك في أيامها الأخيرة. يا لها من لمسةٍ لطيفةٍ مؤثرةٍ: عزفت سوناتا الوداع لبيتهوفن على كرسي

متحرك. تضافرت هذه النهاية المؤثرة مع صورةٍ أخرى لهاتو روجت لها الصحافة، فهي الفَنَّانة ذات الروح العنيدة والشخصيَّة الساحرة الجاهزة على الدوام باقتباسٍ من شكسبير أو آرثر روبنشتين أو محمد علي مثلما هي مستعدة للاقتباس من المعزوفات الموسيقيَّة. لا شيء ينتمي لنا، كل ما يمكن فعله هو نقله للآخرين.

وهكذا، أضحى واضحًا سريعًا أن «النقل للآخرين» هو تحديدًا ما ينبغي التنبه له. إذ شغَل أحد المشترين، بعد وفاتها ببضعة أشهر، أحد الأقراص المُدمجة التي سجلت هاتو عليها Transcendental Études، وهي مجموعة من 12 مقطوعة موسيقيَّة ألَّفها الموسيقار فرانز ليست للبيانو، فتعرف مباشرةً إلى مجرى الصوت أنه تسجيل لعازف بيانو هنغاري اسمه لازلو سيمون. ومنذ ذلك الحين، نجحت عمليات التحليل التي أجراها مهندسو صوت محترفون ومحبون لعزف البيانو عبر العالم في إثبات أن جميع القطع الموسيقيَّة التي سجلتها هاتو بعد 1989، من دون استثناء، كانت مسروقة من أقراص مُدمجة لعازفي بيانو آخرين-أكثريتهم فَنَّانون شباب غير معروفين نسبيًّا ويتميزون بالحيويَّة.

لم تكن هاتو مُزيفة لمعزوفات البيانو. فلكي تُزيف معزوفة بيانو مثل هذه، كان يجب أن تُسجل بنفسها سوناتة فالشتاين الحادية والعشرين لبيتهوفن وتبيعها للعالم على أنها التسجيل الضائع لعازف البيانو الأمريكي وليم كابل، مثلًا. بل كانت منتحلةً: إذ سرقت أعمال عازفين آخرين، كانت تُجري عليها تعديلات إلكترونيَّة قليلة فقط،

مثل تسريع مقاطع صعبة في العادة كي تزداد روعةً، ثم تبيعها بوصفها عملًا من إنتاجها. يتعذر نجاح السرقة الأدبيَّة في أي فَنٍّ عامّ، لأن الأعمال المُتاحة للعامة لا بُدَّ أن تُكتشف إن عاجلًا أو آجلًا. (وهذا يفسر السبب في حدوث أكثريَّة السرقات الأدبيَّة في الميدان الخاص لا الميدان العام، إذ يعمد الطلبة، على الأغلب، إلى الانتحال من أساتذتهم).

يبدو النقاد الذين أثنوا على لوحات فيرمير التي زيفها فان ميغرين حمقى في وقتٍ مضى. مع ذلك، لا يمكن قول الشيء ذاته عن النقاد الذين اُفتِتنوا بمقطوعات هاتو الموسيقيَّة التي انتقتها من الزوايا المُعتمة لقوائم الأقراص المُدمجة. لم يشعر أحد بحرجٍ مثل ما شعر به بعض النقاد الذين كتبوا مراجعات نقديَّة فاترة وغير وديَّة لمعزوفات هاتو الأصليَّة، لكنهم أفرطوا في كيل المديح للتسجيلات ذاتها حينما ظنوا أن العازفة هي السيدة البالغة الخامسة والسبعين من العمر التي بقيت تصارع السرطان لأعوام كثيرة. لكن هذا لا ينفي شعور كل مستمع كان سعيدًا ببراعة هاتو الفَنِيَّة بالتأثر إلى حدٍّ ما ـ ربما يرمى بعضهم بالسذاجة- بفكرة عازفة بيانو عجوز تُقدم في أعوام حياتها الأخيرة هذه المقطوعات المُذهلة. أنا شخصيًا، منذ أن استمعت لبرنامج وثائقي أنعي عنها قبل وفاتها، تأثرت كثيرًا بمقطوعات ليست وشوبرت التي عزفتها ووجدتها رائعة بالنسبة لامرأة في سنها.

***

4

تُلقي مقاربة غودمان لمشكلة التزييف الضوء على الديناميات النفسيَّة للاستجابات التاريخيَّة للأعمال المُزيفة والمُقلدة، ولكنها لا تفسر بدقةٍ السبب في اعتراضنا على الأعمال المُزيفة في المقام الأول. قدم العالم في الموسيقى ليونارد مير إجابة اجتماعيَّة عن هذا السؤال. إذ يقول إننا قد نتخيل أن بوسعنا عزل المعايير الجماليَّة التي نوظفها في تقييم العمل المُزيف عن المعايير الثقافيَّة الأخرى، ولكن هذا خطأ: إذ يستحيل، في الواقع، فصل قيمنا الجماليَّة عن الثقافيَّة. فيترتب على ذلك أن الإصرار على تفاهة السؤال الخاص بسؤال «هل العمل مُزيف أم لا؟» هو إصرار لا جدوى منه: إذ إنه يطالبنا بالتنكر لإرثنا الثقافي وللقيمة التي تسبغها الثقافة على الأصالة. يرى مير أن فهم أي مُنتج بشريّ يتطلب منا: «فهم كيف ظهر بهذا الشكل، وما هو ...ومعرفة هل يمثل حدثًا في الماضي... وإدراك مُجمل جوانبه مثلما تحققت في التاريخ». ليس بوسعنا، على أي حال، التخلص من افتراضات الإدراك المُسبقة هذه، على وفق ما ذكره مير، مثلما ليس بوسعنا التنفس في الفراغ. ولذا، يرى مير أنه إن تعاملت ثقافتنا باستخفافٍ مع الأصالة، إذن، قد يترتب على ذلك قبولنا بالتزييف بوصفه ممارسةً اعتياديَّة.

وإذ كان موقف مير صحيحًا، سيترتب على ذلك أن امرأً مثل فان ميغرين سيحظى في ثقافةٍ أخرى، على الأرجح، بالتقدير والثناء بوصفه فَنَّانًا بارعًا بقدر براعة فيرمير: وهذا شيء يمكن تخيله من حيث المبدأ بصرف النظر عما نفكر به حاليًا بشأن أعماله المُزيفة. وسيتبع ذلك بالتأكيد أنه لا يجب أن يكون هناك اعتراض جمالي، من حيث المبدأ، على الأعمال المُزيفة الأفضل لأرك هيبون، بل مجرد اعتراض ثقافي أو قانوني. وإن كنت ممن يستمتعون بالعزف على البيانو، فإن الإصغاء إلى تسجيلات هاتو سيكون مماثلًا للإصغاء إلى المقطوعات الموسيقيَّة لأي عازفٍ آخر ـ في الواقع، إنها مثل غيرها ـ بل إنها أضحت أكثر جودةً بوصفها عروضًا دالةً على البراعة في تسريع بعض الأجزاء بمعدلٍ قد يصل إلى 20%.

لكن الادعاءات التي يحتمل تقديمها بالنيابة عن الموقف الذي تبناه مير أكثر تعقيدًا مما تبدو للوهلة الأولى. لنتصور أن امرأً ما قدم الفرضيَّة الآتية: «إننا ننتقد ونُدين ميغرين فقط بسبب اهتمامنا الثقافي المتبجح بالأصالة وعبادة العبقريَّة. وإن لم نكن مُقيدين كثيرًا بقيم ثقافيَّة مثل هذه، إذن سيحظى ميغرين بالتقدير والثناء بدلًا من الإدانة على تقليده لوحات فيرمير». لكن هذه الفرضيَّة تُركز على جانبٍ واحد من المشكلة، وتتجاهل الجانب الآخر: فإن لم يكن لدينا هذه القيم الثقافيَّة، إذن ما الذي يدعو البعض إلى هدر وقتهم وجهدهم في تقديم الأعمال المُزيفة. ليس الأمر كما لو أن التزييف سينجو من الإدانة ويحظى بالقبول في هذا العالم المبني

على الافتراضات: إذ يحتمل عدم وجوده بوصفه ممارسةً في المقام الأول. قوام هذه الفرضيَّة مماثل لقولنا: «إن السطو على المصرف هو جريمة فقط بسبب القيمة الثقافيَّة التي نسبغها على النقود». ومرةً أخرى، ليس الأمر كما لو أن السطو على المصارف سيكون مقبولًا أو فعلًا حسنًا لأننا لا نُقدر النقود ولا نمنحها قيمةً: فإن لم نكن نقدر النقود حق قدرها، إذن، لن تشعر المصارف حتى بالحاجة إلى الحرص على حمايتها وحفظها ولن تهتم إن سرقها الناس.

ولنضرب مثالًا ثانيًا يتصل بممارسة مهنيَّة اعتياديَّة تستلزم التطبيق المتقن والروتيني للمناهج لحل المشكلات هي السباكة. إذ لا يحظر على السباكين تزييف عمل بعضهم بعضًا. وإن كانت فكرة التزييف ذاتها في السباكة تبدو لنا غريبةً، إلا أن السبب لا يعود إلى تسامح ثقافتنا مع السباكين المزيفين وإدانتها للفَنَّانين المُزيفين. فالسباكون لا يستسهلون بعملهم، ولا يمتدحهم أحد عليه (المعماري الأمريكي-الكندي، فرانك غهري، هرمان أوريلي صاحب شركة للسباكة والتسخين)؛ وعليه، التزييف مُهم في السباكة. الأمر لا يتعلق بالنقود فحسب في ظل حصول العديد من السباكين على أجورٍ أعلى بكثير من الفَنَّانين، بل بشيء خاصٍ يميز الفَنَّ عن غيره من الممارسات الإنتاجيَّة. وهذا الشيء الخاص هو ما يجعل قضيَّة التزييف لافتة بطريقةٍ تختلف عن أنواع الاحتيال الأخرى. فإن كانت هاتو قد اكتشفت طريقةً لاختلاس الأموال من الحسابات المصرفيَّة لغيرها من عازفي البيانو، فإن ما فعلته كان

يمكن أن يكون واحدةً من القصص المُثيرة للاهتمام في سجلات الجريمة. مع ذلك تبقى سرقتها الأدبيَّة جريمةً فَنِيَّة فريدةً من نوعها، قصة أدهشتنا بطرائق فاقت أنواع الاحتيال الاعتياديَّة الأخرى. وضحاياها لا يختلفون كثيرًا عن الضحايا الذين اقتنوا اللوحات التي زيفها فان ميغرين وهيبون. لقد كان الجمهور هم ضحايا هؤلاء المُزيِّفين الثلاثة.

***

5

نُشر أول تعليق عنيف لي على هذه المشكلة في 1979، واعتمدت فيه وقتذاك على مثالٍ متخيلٍ تمامًا: لنتخيل للحظةٍ سميث وجونز اللذين انتهيا للتو من الإصغاء إلى تسجيل جديدٍ لمعزوفة Transcendental Études، للموسيقار فرانز ليست. استبد الذهول بسميث، فقال: «يا لروعة هذا العمل الفَنِّي! نغمة عازف البيانو باهرة وسيطرته مُطلقة وسرعته ودقته مُذهلة. إنه عزف ساحر حقًّا!» فيرد عليه جونز بتنهيدة: «نعم! كان مُذهلًا، أوافقك الرأي. أو لأكون أكثر دقةً، كان إلكترونيًا. إذ إنه سجل الموسيقى بسرعةٍ تمرَّن عليها، ثم تولى مهندسو الصوت تسريع الصوت في جهاز مُسجل برأسٍ دوارٍ». فخفت حماس سميث حال سماعه ذلك.

شاع استخدام مُسجلات الرأس الدوار في ستينيات القرن العشرين بوصفها تكنولوجيا لتغيير السرعة من دون تعديل النغمة (حيث تمكن زوج جويس هاتو بحلول التسعينيات من إجراء تعديلات طفيفة على سرعة تسجيلاتها باستخدام معدات رقميَّة). مع ذلك، كانت الغاية من المثال الذي ضربته هو الإشارة إلى حقيقة عامة عن الاستجابة الجماليَّة المُهمة لكل من السرقة الأدبيَّة والتعديل الإلكتروني: إذ تشتمل جميع الفنون ـ لا يقتصر الأمر على ما يسمى

بالفنون الأدائيَّة ـ في مستوى ما على فكرة الأداء. فكل فعل فَنِّي - مثل تأليف قطعة فوغا موسيقيَّة أو كتابة سوناتا أو حياكة سلة أو رسم لوحة شخصيَّة - هو فعل أدائي يؤدى بإزاء خلفيَّة من التمتمات العاديَّة المُحيطة بإنتاج أي عملٍ. وتشتمل بعض هذه التمتمات على الخصائص التقنيَّة للوسائط الفَنِّيَّة: بمعنى أن الأمر يتعلق بما يمكنك إنتاجه في العادة عند تشكيل الطين الندي، واستخدام الأصباغ للرسم على الكانفاس، أو نحت قطعة خشب من شجر البلوط، أو رسم قوس مصنوع من شعر الحصان يربط بين طرفيه وترٌ مشدود. ولكن العروض الأدائيَّة الفَنِّيَّة تُنفذ أيضًا بإزاء خلفيَّة أسلوبيَّة أو تاريخيَّة معينة: إذ تقع الأعمال الفَنِّيَّة في أنواع كثيرةٍ، وتُنجز في مراحل أسلوبيَّة تؤطر ما سيحسب أنه إبداع أو جرأة أو تواضع أو فصاحة أو ابتذال أو ألمعيَّة أو تفاهة في العمل الفَنِّي.

يجب ، إن أردنا فهم عمل فَنِّي، أن نمتلك فكرةً عن القيود التقنيَّة والتقليديَّة التي يعمل الفَنَّان في ضمنها إضافةً إلى الأحاسيس والتحديات التي يواجهها. قد يكون أمرًا دالًّا على البراعة والكمال، على سبيل المثال، أن نلحظ التضاد اللطيف في لوحة مادونا بين الوردي الباهت لرداء العذراء والرمادي ـ المزرقِ الخفيف لثوبها الخارجي الفضفاض. ومن المهم أيضًا أن نعرف أن الفَنَّان كان يعمل في حدود الإرث الفَنِّي السائد في القرن الخامس عشر الذي يفرض على الفَنَّان تضمين بعض التظليل باللون الأحمر، ورسم الرداء الخارجي باللون الأزرق. كان العرف الذي يتطلب من الفَنَّان،

بنحوٍ أساسي، استخدام ألوان دافئة وباردة معًا تجعل من الصعب عليه تحقيق الانسجام بين الرداءين الداخلي والخارجي، ولهذا السبب، قلص الرسام الإيطالي دومنيكو غرلانذايو حجم الرداء الخارجي، وخفَّف من حدة اللون الأزرق بمزجه بالرمادي، في حين رسم بيترو بيروجينو الرداء الخارجي ملقى على ركبتي العذراء. قد يكون كافيا القول إن التناسق الناتج بين الألوان لطيفٌ وجذاب. لكن التقدير والفهم الكاملين لهذه الأعمال الفَنيَّة لا بدَّ من أن يتضمن إدراكًا لمسألة أن هذا التناسق المُحبب هو مشكلة في ذاته، إنه تقليد مفروض على الفَنَّان.

إن معرفة « أنجح عرض فَنِّي أم فشل؟» يتطلب منا معرفة ما يعنيه النجاح أو الفشل في أي سياق أدائي. إذ سيبدي النقاد الموسيقيون، مثلًا، اهتمامًا بنغمة عازف البيانو وسرعته ودقته والتشكيل الموسيقي والقدرة على الحفاظ على الزخم حتى بلوغ الذروة. قد تكون السرعة والبراعة من الاعتبارات المهمة مع أن ذلك لا يعني أن الأداء الأكثر سرعةً سيكون الأفضل. لكن ثمة فرضيَّة مفهومة ضمنًا خلف هذه الاعتبارات: أصابع العازف العشرة وحدها هي التي تُنتج الأصوات. فالحماسة والإثارة التي يحدثها العزف البارع المصحوب بشلال هادرٍ من النغمات يرتبط جوهريًّا بهذه الحقيقة. وليس بوسع تجربة مماثلة سمعيًّا مُنتجة إلكترونيًّا أن تؤثر فينا أبدًا بالطريقة ذاتها: يمكن لمُركب الصوتيات أو جهاز المزج أن ينتج نغمات فرديَّة بالسرعة التي تريدها، في حين يتعذر

ذلك على عازفي البيانو. إنَ الشعور بالنشوة عند سماع عزف ماهر ينطوي، في جوهره، على إعجاب بما يمثله العرض الأدائي بوصفه إنجازًا بشريًا. وبالمثل، فإن التزييف والأنواع الأخرى من السرقات في الفنون تشوِّه طبيعة الأداء، وبالتالي، تُسيء إلى تمثيل المُنجز.

وبداهة، تتغير التكنولوجيات، وما يعد، على الأغلب، نوعًا أدائيًا قد يتطوَّر إلى شيء مختلفٍ. قد يأتي زمن تحظى فيه المقاطع الصوتيَّة السريعة للغاية والمُنتجة إلكترونيًا بالقبول، وربما تُعدُّ إنجازًا في الأداء الموسيقي المُسجل. وحينما يأتي ذلك اليوم، لن نقول عندها أشياءَ مثل: «أليس عزفها لهذه المقطوعة جميلًا؟» بل سنقول: «ألم تُبدع شركة سوني في هندسة النغمة الصوتيَّة؟» وقد نتوقع الإشادة بمهندسي الصوت على براعتهم في إكمال التسجيلات، لا بسبب أمانتهم في إعادة إنتاج الأصوات التي قدمها الفنَّان، بل لقيامهم بتعديل الأصوات بأساليب كانت من مهمات المؤدي في السابق. وليس هناك سبب مبدئيٌّ للوقوف بوجه ذلك مثلما ليس هناك سبب يدعونا للاعتراض على تسجيل المقاطع المنفصلة من معزوفة «غسق الآلهة» للموسيقار ريتشارد فاغنر في أيام متفرقة. ومثلما يجب أن نعرف أن التسجيل الناتج سيقدم أصواتًا تُحافظ على قوتها في العمل بأكمله بطرائق تكاد تكون مستحيلة في أي عرض أدائي حيّ، يجب أن نعرف أن تسجيل العزف على البيانو المُعالج لا يمكنه أن ينتج عملًا مُبهرًا مؤثرًا. قد يكون هذا هو عالم الأصوات الموسيقيَّة، لكنه لن يكون بعد الآن عالم البراعة المُذهلة في العزف باستخدام أصابع البيانو.

6

يوضح مثال تسجيل مقطوعة البيانو المُزيفة بدقةٍ أحد أنواع التأثير النفسي المُدهشة: وأعني بذلك الصدمة والإحساس بالخذلان والخيانة، لأن ما كنت تعتقد أنه مهارة فائقة تبين أنه عمل لمهندس يتحكم بالأجهزة الصوتيَّة فحسب. بوسع النظريَّة الجماليَّة أن تتعقب مضامين الحدس الجمالي لصالح الخطاب النقدي، لكنها لا تقول شيئًا البتة عن مصادر الحدس ذاتها. ولأجل ذلك، علينا توجيه الاهتمام والانفعالات المُطورة نحو الأعمال الفَنِيَّة. وبقدر ما يتعلق الأمر بالمغالطة، فإن المفارقات الساخرة للتزييف هي نتاج للوظائف التكيفيَّة المتعارضة لأعمال الفَنِ. إذ لدينا، من جهةٍ، الدافع الطبيعيُّ للتعامل مع العمل الفَنِي بأسلوب موضوعي أو بمعزل عن الظروف المحيطة به بوصفه شيئًا يمنحنا متعةً متخيلةً. وتعرض أعمال الفَنِّ، من جهةٍ أخرى وبأساليب تتعارض مع هذا الجانب الأول، اختبارات كفاية داروينيَّة، وهي معتمدة على نظام معلومات فِطري تبلور في الانتقاء الجنسيّ.

إنَ المنظور الكانطيّ عن التأمل المُجرد، والذي وجد ما يوازيه بوظيفة الفَنِّ الخاصة بالفصل الذي تحدث عنه توبي وكوزميدز، يعامل التجربة الفَنِيَّة بوصفها شيئًا مُحصَّنًا ومحميًا في مسرح الخيال

من الحسابات العمليَّة للغايات والوسائل. وبناءً على ذلك، ستكون مجموعة النغمات الساطعة جميلة ومثيرة سواء قدمها أحد عازفي البيانو أو أُنتجت حاسوبيًا. ولا يهم سواء رُسمت لوحةٌ ما في القرن السابع عشر بفرشاةٍ مصنوعةٍ من فرو الغرير أو مرذاذ صباغة في القرن العشرين: ما يهم هو قدرة تدرج الألوان الخفيف المُحبب على لفت انتباه الرائي. وبالمثل سواء أُضيف إلى العدد الهائل من الجمهور خمسة آلاف امرئٍ إضافي لتصوير منظر في فيلم أو ألف من الصور الرقميَّة المُنتجة حاسوبيًا التي تُحاكي البشر: المهم هو الإثارة التي يشعر بها المناظر. إن الأسئلة المتعلقة بالكيفيَّة التي ينتج بها الأشياء لا تعني الكثير للتجربة الجماليَّة من وجهة نظر مجردة وموضوعيَّة ومنفصلة.

جدير باللحظ هنا أن الفيلسوف كانط نفسه أدرك، في النهاية، تعذر العثور على ما يدعم هذا الموقف. ومع أنه استهل كتابه (نقد ملكة الحكم) بالقول إن الفَنَّ يجب أن يخضع للتأمل الحر والمُجرد، إلا أنه تخلى فيما بعد عن هذا الموقف عبر تمييز ما يسميه بالجمال الحر عن الجمال التابع. فالجمال في الطبيعة، مثل الورود والأزهار، هو جمال حر نُقدِّره من دون «أي مفهوم»، بحسب ما ذكر، أو فكرة عن ما يفترض أن يمثله هذا الجمال. أما جمال الأعمال الفَنِّيَّة فهو جمالٌ تابعٌ. يعتمد جمال الكنيسة، مثلًا، على توافقها مع الغرض من تشييدها بوصفها مكانًا مقدسًا للعبادة. وعليه، فإن الكنيسة التي تبدو مثل منزلٍ صيفي أو مستودع ذخيرة،

بحسب كانط، لن تكون، عمليًا، جميلة أبدًا.

ومع ذلك، ذكر كانط في جزء لاحق من الكتاب إن تجربة جمال الطبيعة ذاتها تتطلب أن نفهم فهمًا دقيقًا ومُحددًا الشيء الذي نراه ونبصره. وطلب كانط منا أن نتخيل مجموعة زائرين لنُزلٍ ريفي يجلسون في الشرفة ليستمتعوا «بأمسيَّة صيفيَّة هادئة يتخللها ضوء القمر الخافت». وما يحتاجه هذا المنظر كي يكون متكاملًا هو طائر عندليب، ولعدم توفر هذا الطائر في الجوار، استعان صاحب النُزل بعازف ناي شاب متخفٍ في الأحراش لتقليد صوت الطير. يقول كانط إن لا أحد ممن أدرك هذه الحيلة «سيستمر بالإصغاء إلى هذه الأغنية التي كان يعدها في السابق ساحرةً». وسيتكرر الأمر ذاته، بحسب كانط، إن حاولنا جعل مسلك في الغابة أكثر جمالًا عبر غرس الأزهار الاصطناعيَّة بين الشُجيرات أو وضع «طيورٍ منحوتةٍ ببراعةٍ» على فروع الأشجار. يصر كانط أن الاستجابة المباشرة لجمال الطبيعة تعتمد على تمثيله جمالًا طبيعيًا وحقيقيًا.

لم يطبق كانط على ما يسميه بالفنون الجميلة فكرة أن الأداء يجب أن يتمثل تمثلًا دقيقًا بصيغ الإنجاز مع أنَّ مواقفه الخاصة بالجمال التابع والطبيعيّ تنطوي على مضامين واضحة في ما يتصل بالأعمال والعروض الأدائيَّة الفَنِيَّة المُزيفة والمُستنسخة والمسروقة والمُنتحلة. قد يكون التأمل المُجرد هو موقف كانط الضمني نحو الأشياء الفَنِيَّة، مع ذلك، يجب أن يعترف أن أصول الشيء-سواء أكانت اصطناعيَّة أم لا، وبصرف النظر عن القصد منها-تُحدث

فرقًا جوهريًا في الإبصار الجمالي. إن منطق الموقف الكانطيّ يسهم، على الأرجح، في فتح الباب واسعًا أمام الادعاء أن الأعمال الفَنِيَّة ما تزال عروضًا للمهارة تتطلب منا أن نُخمِّن ونُفكر في القدرات والمهارات المتضمنة في خلقها.

***

7

كان الكثير من الحيوانات، وأسلافُنا البشريُّون البدائيون، حتى قبل العصر البليستوسيني، يقيِّمون شركاءهم المحتملين بناءً على قدراتهم على اجتياز اختبارات الكفاية واللياقة أو التفوق فيها. ترى وجهة النظر المبنيَّة على الانتقاء الجنسيّ أن الأداء في اختبارات الكفاية قد بدأ، على الأغلب، في سياقات التودد والمغازلة، ثم انتشر بعد ذلك وتغلغل في جميع جوانب الحياة الاجتماعيَّة. لا تركز عروض الكفاية التي يؤديها البشر الحديثون، بمفردة موجزةٍ، على التزاوج فحسب، بل امتدت لتشمل تقديرنا للإنجاز بمعناه الأوسع. ويحتمل جدًّا، في ما عدا ذلك، وجود ميزة تكيفيَّة بوسعنا لحظها اليوم في أي مجموعة بشريَّة تُقدر عروض المهارة التي يقدمها أفرادها سواء كانت لأغراض المغازلة أم لغيرها. وهذا يساعد في تفسير السبب الذي يجعلنا، في حالة شبيهةٍ بما فعلته هاتو، نشعر بالإعجاب والزهو لعازفة بيانو لم تحقق سوى نجاحٍ متواضعٍ، لكنها بدت في عقدها السابع قادرةً، بشكلٍ أعجوبي، على بلوغ ذرى النجاح. والأمر لا يتصل هنا بمهارتها التقنيَّة الممتازة، بل بالإحساس بالسلطة الموسيقيَّة التي اكتسبتها تفسيرات «أعمالها» كان يمكن لما فعلته هاتو أن يكون إنجازًا مُبهرًا ومُلهمًا لو لم يكن

مفتقرًا الأصالة والمصداقيَّة.

ولكن مشاعر الانبهار هذه، ثم الشعور بالاستياء والخيانة لا تقتصر على الموسيقى والفنون. فمشاهدة أحدهم يربح سباق المارثون في نيويورك أو يحطم الرقم العالمي في القفز بالزانة يجعلنا نبكي فرحًا أيضًا، لكن عندما يكتشف أن الفائز في السباق قد اتخذ طريقًا فرعيًا مختصرًا أو استخدم عصا زانة مُضخمة آليًا، سنشعر أن هذا الرياضي لم يخدع في السباق فحسب، بل خدعنا نحن الجماهير. ويضاف إلى هذا التأثير النفسي، وهو ما أنا متأكد منه الآن، شعور مُطوَّر، مألوف منذ أمد بعيد للحس العام، لكن شاع الاعتقاد بين العديد من المنظرين أنه مجرد تقليد ثقافي. ليس هناك مفردة واحدة لوصف هذا الشعور، لكنه يشتمل على الشعور بالرهبة والإعجاب والتقدير والسمو.

ليس سهلًا إجراء تحليل عبر ثقافي لبناء الحياة الانفعاليَّة، وهذا هو السبب الذي جعل أكثريَّة علماء النفس يكتفون بالالتزام بالقائمة الأساسيَّة لعالم النفس الأمريكي بول إيكمان عن الانفعالات التي لها أصول مُطورة واضحة، التي نشترك فيها، ببعض الحالات، مع حيوانات أخرى، مثل السعادة، والدهشة، والغضب، والحزن، والخوف، والاشمئزاز، أو الاحتقار. والانفعالات الأخرى التي يمكن تسميتها في اللغات الأوروبيَّة مترابطة فيما بينها، فعليه، يكون من الصعب التمييز بينها في بعض السياقات الثقافيَّة: مثل الحسد والغيرة التي عدَّها إيكمان استجابات غريزيَّة متجذرة في المخالطيَّة

البشريَّة، أو ربما تكيفات مع أنها ليست قديمة زمنيًّا قدم الخوف أو الغضب. وهناك أنواع أخرى سماها إيكمان بانفعالات «المدح والثناء الأخرى» التي لا تمثل تجليات محليَّة لانفعالات أساسيَّة مثل المتعة أو الفضول أو التسلية الممتعة، بل هي مجموعة مُحددة وغير قابلة للاختزال من الانفعالات البشريَّة المُميزة في ذاتها. وتُمثل هذه الانفعالات، أود أن أضيف، جماليات داروينيَّة متأصلة عميقًا. وتشمل الامتنان لما يفعله الآخرون، والإعجاب بتفوق امرئٍ آخر، لا سيما عن عرضه للمهارات وحساسيَّة عالية سماها عالم النفس الاجتماعي الأمريكي جوناثان هيدت السمو.

لحظ هيدت أنه بينما درس علماء النفس مشاعر «ناقدة أخرى» مثل الاحتقار أو الاشمئزاز، و»الكبرياء والرضا عن الذات»، و «النقد الذاتي والشعور بالحرج أو العار»، تندر الدراسات التي تناولت انفعالات المدح الأخرى. ثمة دراسات تناولت الشعور بالعرفان في السياق الاقتصادي بمقابل الغياب شبه الكلي للأدبيات الخاصة بالإعجاب. عَرَف داروين الإعجاب عمليًّا بوصفه انفعالًا: «إنه دهشة ممزوجة ببعض المتعة والإحساس بالاستحسان». ويرى هيدت في الإعجاب أنه «استجابة ممتعة لتميز غير عادي»، ويشتمل ذلك عروض المهارة أو الموهبة أو الإنجاز الاستثنائيَّة. وهذه الأمثلة التجريبيَّة الدالة تؤكد أن أكثريَّة الناس سيخمنون حدسيًّا: تحفز مشاعر الإعجاب في الناس الرغبة بتطوير أنفسهم أو تقليد موضوع الإعجاب. وهو، إضافةً إلى ذلك، وبصرف النظر عن هذه النتيجة

التجريبيَّة، شعورٌ مُميز بالمتعة، شعور يمكن أن نُخمن أنه متجذر في بنائنا النفسي بوصفه تكيفًا للعيش الاجتماعي. وإن جمعنا معًا ثلاث حقائق عن عروض المهارة البشريَّة، يمكن أن نُقدم تنبؤًا. وهذه الحقائق هي:

1. يعود اهتمام البشر بالأنشطة المبنيَّة على المهارة الفائقة- خاصة العامة منها مثل العروض الرياضيَّة والفَنِّيَّة- جزئيًا على الأقل، إلى مكانتها القديمة بوصفها مؤشرات كفاية داروينيَّة.
2. العروض الأدائيَّة المبنيَّة على المهارة الفائقة تكون، بالعادة، محل إعجاب يمنح مجانًا؛ والشعور بمتعة الإعجاب، وفي الواقع، هو أحد الأسباب التي تجعل الناس يدفعون المال لمشاهدة العروض عالية المهارة.
3. تخضع العروض الأدائيَّة عالية الكفايَة، بوصفها مؤشرات، إلى تقييم نقدي دقيق- الأسرع أو الأكثر ارتفاعًا في الرياضة، والأكثر وضوحًا وفصاحةً وعمقًا وتأثيرًا في حالة الفنون.

والتنبؤ الذي تستتبعه هذه الحقائق هو: ستكون العروض الأدائيَّة عالية المهارة التي تُثير الإعجاب، هي بؤرة اهتمام لا مجرد تقييم نقدي فحسب، بل التمحيص والاستجابة الدائمان بشأن الاحتيال المحتمل. فمن المُحتمل أن يضرب نجم رياضي أطفاله، أو يتهرب من دفع ضريبة الدخل، ولكن مسائل مثل هذه لن تُعادل أبدًا في المخيلة العامة مسألة هل كان يستخدم المنشطات البنائيَّة الأندروجينيَّة لتحطيم رقم محلي أو الفوز في سباق طواف فرنسا

للدراجات. إن الهوس الحديث بالمنشطات في الرياضة هو نتيجة متوقعة تمامًا للأساس المُطور الذي قامت عليه الرياضة بوصفها عرضًا عامًا للمهارة؛ والمال المتضمن في الاحتيال في الأنشطة الرياضيَّة يشغل المرتبة الثانية من حيث الأهميَّة. وللأسباب ذاتها تحديدًا، شكلت المقطوعات الموسيقيَّة المُزيفة لجويس هاتو صدمةً كبيرةً للمعجبين.

ومع ذلك، يبدو قياس «الرياضة والرياضي» محدود الفائدة من حيث إمكانيَّة تطبيقه على التزييف في الفَنِّ. فالعديد من الإنجازات الجسديَّة لنجوم الرياضة هي إنجازات أحاديَّة البعد، وتُقيَّم بناءً على معيارٍ واحدٍ. لا يكترث أحد إن فاز العداء أو رافع الأثقال بالميدالية الذهبيَّة بأسلوبٍ مُهذب أم خطرٍ، مثلما أن مشجعي كرة القدم يودون رؤية فريقهم يفوز بكأس العالم مهما كلف الأمر: فالفوز باهظ الثمن مُفضل على الخسارة مهما كانت هذه الخسارة شُجاعةً أو نبيلةً.

إن الأعمال الفَنِيَّة هي، بلا شك، أعمال لطيفة ملائمة للتأمل المُجرد. ومع ذلك، من السذاجة التعامل معها حصريًا من هذه الزاوية؛ لأنها هي أيضًا نوافذ نطل منها على عقل كائن بشريٍ آخر. من المُحتمل أن نجد الصورة الفوتوغرافيَّة التي التقطها ماثيو برادي للرئيس إبراهام لنكولن مؤثرة للغاية، لأنها تسمح لنا أن نرى مباشرةً في تلك العيون العارفة والحزينة لهذا الرجل العظيم الذي انتهى أمره. وتُقدم لنا لوحات رامبرانت الشخصيَّة لابنه تيتوس وزوجته وهي تقرأ الإنجيل تجربةً مختلفةً تمامًا. إذ إننا لا ننظر خلالهم لنرى

الولد الصغير أو المرأة العجوز، بل أن اللوحتين تأخذنا إلى داخل عقل رامبرانت مباشرةً. ولذا، فاللوحتان تعبران أو تكشفان عن حبه ـ بوصفه أبًا وابنًا ـ للموضوعات التي رسمها. إنَّ تاريخ الرسم ليس تاريخ ما كانت عليه جبال الألب الأوروبيَّة في الماضي، أو كيف كانت الناس تلبس في القرن الخامس عشر، أو كيف بوسع شمس الصيف أن تُجفف حقل قش في مقاطعة لانغيدوك الفرنسيَّة. إنه تاريخ الرؤى البشريَّة التي لا حصر لها للعالم. تُقدم لنا الفنون الخلاقة أساليب لا نفاد لها للنظر في أرواح البشر وبالتالي توسيع آفاق نظرتنا إلى ما هو عبثي مثل ادعاء المهارة التقنيَّة، وعليه، فإن اهتمامنا بفيرمير يكمن في رغبتنا في معرفة كيف كان هذا الرسام الهولندي العبقري يرى العالم حوله في القرن السابع عشر، ومن بينهم البشر الذين كانوا يعيشون فيه. ربما كان بوسع أرك هيبون أن يرسم ما رسمه رامبرانت ببراعةٍ، لكنه لن يتمكن أبدًا من أن يقدم تلك النظرة المحبة التي كان الفَنَّان الهولندي ينظر بها إلى ابنه: سيكون ما فعله هيبون مجرد محاولة من مجرم ذكي لإقناعنا أن هذه هي الطريقة التي كان رامبرانت ينظر بها إلى ولده الصغير.

ولأن حوادث التزييف تكشف، في العادة، عن حمق أمناء المتاحف والنقاد إضافةً إلى الخسارة الماليَّة للأثرياء، من السهل تجاهلها بوصفها عروضًا عرضيَّة مُسلية في تاريخ الفَنِّ. ومع ذلك، يدفعنا تتبع اعتراضاتنا على التزييف إلى جذورها الداروينيَّة إلى التعامل مع الموضوع بأكمله من زاوية مختلفةٍ. فالأصالة، التي

تعني في الفنون، في أكثر المستويات جوهريَّة، التواصل مع روح بشريَّة أخرى، هي شيء مُقدر لنا أن نرغبه بفعل التطوُّر، ونتوقعه من الأدب والموسيقى والرسم وغيرها من أنواع الفنون. وهذا الإحساس بالتواصل يبهج النفس ويسمو بها. كمْ يبدو غريبًا أن هذا المثال القديم يجب أن يفسر بنظريَّة رائدها ليس مؤرخًا عظيمًا للفنون، بل عالم طبيعيَّات من القرن التاسع عشر خبير في تكاثر الحمام والإوز والعصفور الدوري في جُزر غالاباغوس. إنه التطوُّر الذي يخبرنا عن بعض من رغباتنا واحتياجاتنا الأكثر عُمقًا التي يلامسها العمل الفَنِّي.

***

8

في أثناء التحضير لجائزة تيرنر في 2004، وهي الجائزة الأرقى والأعلى قيمةً في الفَنِّ المعاصر التي تمنحها بريطانيا، استطلع راعي الجائزة الفَنَّان دوغلاس غوردن رأي 500 من المتنفذين في عالم الفَنِّ. سأَل عددًا من أبرز المتاجرين والنقاد والفَنَّانين وأمناء المتاحف عن العمل الفَنِّي الأكثر تأثيرًا في القرن العشرين من وجهة نظرهم متضمنة في قائمةٍ من عشرين عملًا مُرشَّحًا. وبعد جمع الآراء، ظهرت لوحة بيكاسو آنسات آفنون، وسبقتها لوحة مارلين ديبيتيش لأندي وارهول، ولوحة غرنيكا لبيكاسو، ولوحة الأستوديو الأحمر لماتيس، تلتها أعمال الفَنَّانين جوزيف هنرييش بويس، وقسطنطين برانكوشي وجاكسن بولوك ودونالد جود وهنري مور. أما العمل الذي حل بالمركز الأول بعد حصوله على 64% من الأصوات فكان «النـافورة» أو مبولة الرجال التي عرضها مارسيل دوشامب.

استطلع غوردن آراء خبراء الفَنِّ بهدف «تحديد القطع الفَنيَّة الرئيسة التي تُساعد في تعميق فهم العامة بشأن الإلهام في العمليَّة الإبداعيَّة». وابتغاء تحقيق ذلك، استعانت المؤسسة بسيمون ولسن، وهو أمين متحف سابق في معرض تيت. أوضح ولسن: «أن فكرة دوشامب عن إمكانيَّة صنع الأعمال الفَنِيَّة من أي شيء انطلقت

أخيرًا. ولم تكن هذه الفكرة معنيَّة بالخصائص الشكلانيَّة فحسب، بل بالحساسيَّة والاضطراب، الذي يسببه استخدام مبولة، متحديًا بذلك الفَنَّ البرجوازيَّ». لقد كان الفَنَّانون، من بين المُستطلعين، هم الفئة التي اختارت المبولة، وعن ذلك قال ولسن: «يبدو أن هناك جيلًا يصرخ قائلًا: أدخل في صلب الموضوع- لقد دشن دوشامب عصر الفَنِّ الحديثِ».

وإن كان التوصل إلى فهمٍ أفضل للعمليَّة الخلاقة هو الغرض من التمرين الذي أجراه غوردَن، فيبدو أنه قد فشل في تحقيقه. إذ لم تتمكن قناة CNN من فهم القصة فهمًا صحيحًا، فأوردت في تقريرها خطأً أن خبراء الفَنِّ اختاروا «النافورة» بوصفها «العمل الفَنِّيَّ الأفضل في العالم» في حين هاجم زوار الموقع الإلكتروني للقناة، بصورةٍ متوقعةٍ، هذا الاختيار الذي وصفوه «إنه لعمل مُهين»، والخبراء « لهؤلاء المعتوهين المُدعين! إذما شاهد الفَنَّانون الحقيقيون من أمثال ليوناردو دافنشي هذا العمل، فإنهم سيرجعون حالًا إلى قبورهم، وليمضي هؤلاء الخبراء في طريقهم النخبوي المُحتقر، وسيمضي المجتمع في طريقٍ آخر». مثلما كتب أحد القراء، في حين صرح آخر: «أخيرًا، هناك قطعة من الفَنِّ الحديث لفتت انتباهي».

قد تفكر، بناءً على التعليق السابق، وأيضًا ما أورده سيمون ولسن أن دوشامب هو أول من ابتكر عملًا مثل «النافورة»، وأنه لم يسبق لأحد تقديم عمل مثله في عالم الفَنِّ قبل سبعة وثمانين عامًا.

لكن ليست «النافورة» هي المثال الأول على ذلك النوع من الفَنِّ الذي يسميه دوشامب «القطع [الفَنِّيَّة] الجاهزة»، وهي مواد عاديَّة مصنوعة لأغراض صناعيَّة أو استهلاكيَّة لكنها تُعرض إلى العالم بوصفها أعمالًا فَنِّيَّة. انتقل دوشامب، بعد أن رسخ موقعه بوصفه فَنَّانًا حداثيًّا مع لوحته الرائعة «عارٍ يهبط سُلمًا»، إلى تنفيذ فكرة جديدة ومختلفة كليًّا: بوسع الفَنِّ أن يكون أحد أشكال التعبير المُكرسة للعقل لا للعين. لقد كانت «عجلة الدراجة الهوائيَّة»، أول تجربة له في هذا المجال، إذ اتجه نحو الأفكار الصرفة بعيدًا عن «الفَنِّ الشبكي [شبكيَّة العين] « مثلما سماه. وعلى شاكلة «النافورة» ضاع هذا العمل الذي قدمه في 1913 مع أن دوشامب أعاد إنتاجه بعد ذلك ببضعة أعوام لصالح متحف الفَنِّ الحديث. لقد كانت عجلة دراجة هوائيَّة مُثبتة بالمقلوب على كرسي خشبي، وكانت مثالًا عن قطعة مُجمعة من النحت الحركي. ثم قدم دوشامب قطعتين جاهزتين جوهريتين مشهورتين هما: مُجفف القناني الزجاجيَّة (1914)، وهو حامل مُغلفَن لتجفيف القناني، كانت أخته قد تخلصت منه، و»مقدمة لذراعٍ مكسورةٍ» (1915) التي تصور رفش ثلج ابتاعه من مخزن للمعدات ووقعه. (ضاعت النسخ الأصليَّة لهذه الأعمال كذلك). تلا ذلك تقديمه «المشط»، وهو مشط مسطح ثقيل فولاذي منقوش فيه على طول الحافة نقشٌ دادائيٌّ: «ثلاثة أو أربعة من أسقاط الارتفاع لا علاقة لها بالوحشيَّة».

اختتم دوشامب عروضه هذه بتقديم المُنجز الأكثر شهرةً، شيء

صادم في قبحه من وجهة نظر الكثيرين: مبولة من البورسلين ابتاعها الفَنَّان من التاجر ومُصنِّع المعدات الثقيلة الأمريكي جي ل. موت في مدينة بروكلين. ووقع على جانبها ، (R. Mutt 1917)، وأُدرجت في قائمة الأعمال التي ستُعرض في جمعيَّة الفَنَّانين المستقلين، التي كان دوشامب أحد مؤسسيها. ولكنه استقال من الجمعيَّة بعد رفض القائمين عليها عرض العمل. ورغم ضياع القطعة الأصليَّة، إلا أنَّها وثقت في صورةٍ فوتوغرافيَّة مشهورة للمصور الأمريكي ألفرد ستيغلتز، وأعاد إنتاجها دوشامب في خمسينيات القرن العشرين بعد شرائه مبولات أخرى وتوقيعها بالاسم الأصليِّ ذاته، الذي يعود لعام 1917 ، وتقديمها كسلسلةٍ من القطع الموقعة. كتب دوشامب لاحقًا أن «النافورة» انبثقت من فكرة تنفيذ تجربةٍ تتصل بالذوق: «اختيار شيء ما ليس من المحتمل أن ينال استحسان الناس. مبولة: لا شك من أن قلة من الناس يعتقدون أن هناك جانبًا رائعًا فيها. والخطر الذي ينبغي تفاديه يكمن في المتعة الفَنِيَّة».

تكشف كلٌّ من لوحة «عارٌ يهبط سُلمًا» لدوشامب، وعمله التالي متمازج الوسائط «عروس نزع عُزابها عنها ثيابها» المهارة الفائقة التي يتمتع بها هذا الفَنَّان بالمعنى التقليدي الخالص للمفردة. فإضافةً إلى ما يتمتع به من عقلٍ إبداعي متقلب، عُرِف دوشامب بعقليته الرياضيَّة، وهو لاعب شطرنج رفيع المستوى ومنظِّر وابن نكتة. ولأنه لم يكن مقتنعًا بالاكتفاء بالرسم، بحث عن أساليب تتجاوزه، ورفض «براعة اليد» التي لطالما كانت مهمة في تاريخ

الجماليات. لقد توصل إلى هذه الفكرة من سؤال كان قد وجهه لنفسه سلفًا في 1913: «هل بوسع المرء أن يصنع أعمالًا فَنِيَّة هي ليست أعمالًا فَنِيَّة؟»

تفرع عن هذا السؤال مجموعة من القضايا الإشكاليَّة. فما الذي يمكن أن يعنيه الفعل «يصنع» فيما يتصل بالقطع الفَنِيَّة الجاهزة؟ فالفَنَّان لا يفعل الكثير أو لا يفعل شيئًا إطلاقًا، بل يكتفي باستعارة المواد. (بردِّه على رأي آرثر دانتو بالقطع الجاهزة بوصفها «تحويلًا للعادي والمبتذل»، جادل الناقد الفَنِّي جون بارنت برو أن ما يقصده دوشامب من شراء المبولة من مصنع لمواد السباكة والسمكرة هو طرح السؤال حول قدرة الفَنَّان على صنع عمل فَنِّي ينكر في الوقت ذاته مكانته بوصفه عملًا فَنِّيًا. إنَّ عملًا مثل هذا سيرغم جمهوره على القول: «كلا، كلا، لا يمكن أن يكون هذا الشيء عملًا فَنيًا». وهذا الشيء- الذي يهدف إلى إرباك الجمهور وتثبيط هممهم- سيكون أحد أنواع اللافَنِّ الذي وصفه ب. ن. همبل «كنقيض لشيء ما كان الغرض الرئيس من خلقه هو مكافأة التأمل الجمالي». يكشف اللافَنُّ، وفقًا لهمبل «يمثل القصد لإنتاج شيء لا يلبي، وليس بوسعه أن يلبي، المعايير التي نعتمد عليها في وضع الأشياء في خانة الفَنِّ».

وهذا وصف متكامل «للنافورة» مع أن اهتمام الجماليات الفلسفيَّة في الثلث الأخير من القرن العشرين كان مُنصبًا على محاولة إيجاد مسوغ يبرر خلق هذا الشيء لا بوصفه لافَنًّا، بل بوصفه فَنًّا.

هل «النافورة» عمل فَنِّيٌّ؟ يرد أكثريَّة المفكرين الفَنِّيين بالإيجاب، واضح أنها عمل فَنِّي؛ في مقابل مجموعة صغيرة من المنظرين يجيبون بالنفي. ثمة وسيلة واحدة لإلقاء الضوء على هذا السؤال عن طريق تحليل «النافورة» في ضوء مجموعة المعايير الخاصة بالفَنِّ المقترحة في الفصل الثالث.

1. **المتعة المباشرة:** يقيم الموضوع الفَنِّي بوصفه مصدرًا للمتعة التجريبيَّة المباشرة في ذاتها، والتي تُسمى في العادة أنها متعةٌ لذاتها. اختار دوشامب، في هذا الجانب تحديدًا شيئًا لن يقدم متعةً بصريَّة مباشرةً- على الأقل لشريحة المناظرين المستهدفة حينما عُرِض في 1917 - فالنافورة هي قطعة سباكة بشعة. ومن المحتمل أن يكون هذا العمل مصدرًا لمتعةٍ هائلةٍ من وجهة النظر الدادائيَّة. وهذه المتعة معتمدة على عرض «النافورة» بوصفها عملًا فَنيًّا_إنها المتعة المتأتية من نكتةٍ، من قصةٍ فَنيَّة مملةٍ بائخةٍ- وهي تتطلب معرفةً بالسياق والمقاصد. لم تُقدم المبولة ذلك النوع من المتعة عندما كانت في مستودع شركات جون. ر. موت للمعدات الثقيلة في بروكلين؛ كانت مجرد قطعة سباكة، نوعًا من الخردة.
2. **المهارة والبراعة الفَنيَّة:** إنَّ صنع شيء ما يستلزم ويدل، في الوقت نفسه، على ممارسة المهارات المتخصصة. والبرهنة على الموهبة هو أحد جوانب الفَنِّ الأشد تأثيرًا وإبهارًا. ومجددًا، فالنافورة هي اعتداء على فكرة أن العمل الفَنِّي

يتطلب المهارة. فمع الفَنِّ الجاهز، تنتمي المهارة لامرئٍ آخر هم العمال في مصنع الصهر والسبك. مع ذلك، لا تزال المهارة مهمةً [في إنتاج] القطع الفَنِّيَّة الجاهزة التي قدمها دوشامب. الآن، وعندما تتحدى كتيبة «بوسع طفلي فعل ذلك»[1] المهارة الضروريَّة في تقديم بعض القطع الجاهزة في المعارض، مثل سمك القرش المحفوظ، فإن هذا الفعل سيكون موضع ترحيب وحفاوة جمهور الفَنِّ الراقي، إذ سيقول: طفلك لا يعرف ذلك! وعلى وفق الرؤية الدادائيَّة لهذا المنظر، لا تُمثل النافورة عملًا ينم عن مهارةٍ فحسب، بل يجب عدُّه عملًا عبقريًّا.

3. **الأسلوب:** تُنفذ الأعمال الفَنِّيَّة بأساليب قابلة للتمييز وقواعد تتحكم بالشكل والمكونات أو التعبير. ويوفر الأسلوب خلفيَّة مستقرة قابلة للتنبؤ وطبيعيَّة من المُحتمل أن يخلق الفَنَّانون بإزائها جِدَّة ودهشة تعبيريَّة. والنافورة، مرةً ثانيَة، ليست متناقضة مع أي أسلوب مُحددٍ، مثلما توضع قطعة من الباوهاوس بإزاء حِلية فكتوريَّة، لكنها مناهضة، بصورةٍ غير مباشرةٍ، لفكرة الأسلوب ذاتها. وتؤلف «النافورة»،

---

(١) فيلم وثائقي يتحدث عن بواكير المسيرة الفنية للشابة الفتاة الأمريكية مارلا أولمستيد التي حظيَت بشهرةٍ واسعةٍ كرسامة تجريدية، ثم تحولت إلى موضوعٍ لجدلٍ محتدم يتصل بمعرفة هل كانت حقًّا تُكمل رسم اللوحات بنفسها أم كانتْ تستعين بوالديْها. المترجم

و«المشط»، و«في مقدمة الذراع المكسورة» أشياءَ تقترب من الاستخدام العملي الخالص بقدر ما يمكنك تخيله. إذ قد يوحي الخزف الأبيض في بعض الأذهان بأسلوب تجهيز الحمام، لكننا إن فهمنا طبيعة السطح بوصفها تؤدي وظيفة صحيَّة رئيسة (سهل التنظيف ولا تلتصق به الأوساخ) وعليه، فالشيء يفتقر الأسلوب. تُصمم الأمشاط، وفرش الشعر البلاستيكيَّة في العادة بمقابض مُنمطة، ويحتمل أن دوشامب اختار مشطًا فولاذيًّا عمليًّا للعنايَة بالكلاب، وقدمه بوصفه مشطًا لا يعكس أي تصميم أو أسلوب على الإطلاق.

4. **الجِدّة والابتكار:** يُقيَّم الفَنُّ بناءً على جِدتَه وابتكاره وأصالته وقدرته على إدهاش المناظرين. وهذا يعني أن العمل الفَنِّي يؤدي وظيفة لفت الانتباه التي يؤديها الفَنُّ وقدرة الفَنَّان العالية على استكشاف الإمكانات الأعمق للواسطة أو الفكرة والموضوع. والنافورة، في هذه الحالة، شيء رائع، مُدهش إلى حد رفض تقديمه في معرض فَنِّي طليعي. إن إعادة الاكتشاف المستمرة للنافورة بعد قرابة القرن من عرضها أول مرة بوصفها جديدة بصورةٍ صادمةٍ هو شاهد على طبيعتها الرؤيويَّة. يبدو الأمر كما لو أن دوشامب رأى التاريخ المستقبلي للحداثة أمامه، ومثل لاعب الشطرنج الذي على الرغم من قدرته على التحكم بالتقدم الضروري والسلس للحركات في ما تبقى من وقت المباراة، إلا أنه يقفز مباشرةً إلى نهاية اللعبة: مبولة على

قاعدة عمود: كش ملك!.

5. **النقد:** بصرف النظر عن الأشكال الفَنيَّة المتوفرة، فإنها توجد إلى جانب نوع من لغة الحكم والتقدير النقديَّة. وإن كان حجم الاهتمام الخطابي الذي تُثيره المادة الفَنيَّة هو المعيار الوحيد للحكم على فَنيَّتها، فإن هذا يعني أن النافورة ستتربع على عرش هذه المواد. وعلى الرغم من هذا التحفظ، إلا أنَ الخطاب الذي أحاط بالنافورة، التي تختلف عن أي عمل فَنِي آخر، لا علاقة له بالخصائص القابلة للإدراك بصورةٍ مباشرةٍ-إذ ليس هناك وصف مُحبب لذلك السطح الأبيض اللامع، ولا وصف للشكل. لكن مجرد الاختلاف عن الأعمال الفَنِيَّة الأخرى ليس من المُرجح أن يستحث ذلك النوع من الخطاب النقدي الذي نتوقعه من الفَنَّانين. (لا نتوقع من فَنَّاني القطع الجاهزة أن يتبادلوا الإرشادات والنصائح بشأن أفضل الصفقات في مستودع سمكرة، أو يختارون التخفيضات النهائيَّة على أسعار رفش الثلج.) كان مؤكدًا فوز النافورة باستطلاع العمل «الأكثر تأثيرًا» بين النقاد وأمناء المتاحف، والفَنَّانين والمنظِّرين لأنها أدت إلى قرابة قرن من النقاش المتواصل بشأنها.

6. **التمثل:** تُمثل المواد الفَنيَّة، بما فيها المنحوتات واللوحات والسرديات، أو تحاكي تجارب حقيقيَّة ومتخيلة للعالم. والتمثل الاعتيادي بأي معنى أرسطوطاليسي مُبسط غائب

عن النافورة. إن القطع الفَنيَّة الجاهزة لدوشامب تقاوم حتى الأسلوب الذي يتيح إمكانيَّة قراءة بعض الأعمال القريبة منها مثل صناديق بريلو أو علب حساء كامبل لأندي وارهول بوصفها عملًا رمزيًا. كانت تعليقات وارهول عن المجتمع الاستهلاكي والاقتصاد غريبةً نسبيًا، ويمكن تفسير الأعمال الفَنيَّة أنها رمزيَّة حتى لو كانت غير مُقلدة. لكن النافورة مختلفةٌ. فهي ليست عن البول أو تسليع السمكرة والسباكة في المجتمع الحديث. وبالمثل، فهي ليست عن القبح. إنها في جوهرها نقد دادائي لعالم الفَنِّ وعبادة الفَنِّ. إلا أنَّ هذا المعنى غير مباشر (إذ يدعوه بعضهم ميتا_معنى)؛ إن المقصود منه ليس قراءة مظهر الشيء بطريقةٍ تقول إن وارهول يدعو إلى استنساخ السلع الشعبيَّة الرائجة.

7. **بؤرة اهتمام خاصة:** تميل أعمال الفَنِّ والعروض الأدائيَّة الفَنيَّة إلى الاختلاف عن الحياة العاديَّة، إذ تُقدم خلاصة منفصلة ودراميَّة للتجربة. ويشغل الظهور المُتعمد للنافورة على قاعدة عرض في معرضٍ للفَنِّ موقعًا جوهريًا لفكرة الفَنِّ الجاهز. إنها شيء عادي مبتذل يفتقر التميز لكنه يصير متميزًا على يد الفَنَّان_عن طريق منحه عنوانًا وتوقيعًا أو إضافة بيت شعري له_ثم يعرض في قاعةٍ للأعمال الفَنيَّة: هذا هو الإسهام الرئيس الذي قدمه دوشامب والدادائيون إلى تاريخ الفَنِّ. حاول الفَنَّانون المفاهيميون لاحقًا، من دون تحقيق نجاحٍ

كبيرٍ، توسيع هذه الفكرة بدلق القهوة، مثلًا، على سجادةٍ في شقة الفنَّان في 1968، وتقديمها على أنها عمل فَنِّي. ولأن السجادة لم تعد موجودة، يتعذر، نتيجةً لذلك، جعل بقعة القهوة لافتة بالطريقة التي تتميز بها قاعدة مؤطرة بإطار ذهبي والأضواء مُسلطة عليها.

8. **الانفراديَّة التعبيريَّة:** إنَّ إمكانيَّة التعبير عن الشخصيَّة الفرديَّة كامنةٌ عمومًا في الممارسات الفَنِّيَّة سواء تحقق هذا الجانب تحققًا كاملًا أم لا. ولا يشك في أن العمل الفَنِّي هو تعبيرٌ عن انفراديَّة الفَنَّان، إنها الانفراديَّة التي يمكن لحظها في اللوحات المُعتمدة. وعلى شاكلة الرسم المعتمد، تمخض عن عرض النافورة وغيرها من أعمال الفَنِّ الجاهز الكثير من الدراسات عن دوشامب، وماكان يقصده منها. وبهذا المعنى، فهذه الأعمال مفتوحة النهاية وغامضة بقدر انفتاح الأشياء الفَنِّيَّة وغموضها، وهي متاحة أمام تفسيرات لا نهاية لها. إنها تُثير فضول النقاد والمؤرخين بشأن خصائص العقل الفَنِّي الذي أنتج أو أبدع هذه الأعمال.

9. **التشبع العاطفي:** تجربة الأعمال [الفَنِّيَّة] مشحونة بالانفعال بدرجات متباينةٍ. وبينما ليس هناك شك بمقدار الانفعالات التي أثارها عرض النافورة-السرور من جانب خبراء المال والاشمئزاز من المحافظين التقليديين أو الناس العاديين-فإن هذا العمل في ذاته لا يعبر، ولا يجسد أي

عاطفة. وهذا، مرةً أخرى، يؤلف جزئيًا الفكرة الكاملة للفَنِّ الجاهز. فلأنها بغيضة وبشعة للغاية، تُعد النافورة حتى أقل نجاحًا في أن تكون مُحايدة عاطفيًا مقارنةً بغيرها من أعمال الفَنِّ الجاهز، وهذه حقيقة أدركها دوشامب نفسه في التعليقات على المشط الفولاذي: «في هذه الأعوام الثمانية والأربعين منذ أن وقع الاختيار عليه...حافظ هذا المشط الفولاذي الصغير على الخصائص الحقيقيَّة للفَنِّ الجاهز: لا جمال ولا قبح، لا شيء جمالي بشأنه.» وإلى الحد الذي نتوقع فيه، تقليديًا، أن العمل الفَنِّي يعبر، بطريقةٍ ما، عن العاطفة، فإن النافورة مرةً أخرى تُحبط التمتمات

10. **التحدي الفكري:** تُصمم أعمال الفَنِّ في الغالب لاستثمار مجموعة متنوعة من القابليات الفكريَّة والإدراكيَّة-الحسيَّة، والأعمال الأفضل، في الواقع، تتجاوز وتمتد إلى خارج الحدود العاديَّة. ويبدو واضحًا أن النافورة، بفضل عرضها بوصفها أُحجية، تُلبي هذا المعيار بالكامل. مع ذلك، لا بدَّ من التنبه إلى أن هذا الشيء يفعل ذلك بأسلوبٍ مختلفٍ عن الأحاجي المتضمنة في الأعمال الكبيرة المُعقدة مثل قصيدة «الأرض اليباب» للشاعر توماس ستيرن إليوت أو «يقظة فينيغان» لجيمس جويس. التحديات الفكريَّة المقترنة بالنافورة خارجيَّة لا تمت لها بصلة على الإطلاق: إذ [لا] تدور حول خصائصها بوصفها إحدى معدات السمكرة، بل

حول موقعها بوصفها عملًا فَنِيًّا. توسع النافورة آفاق الخيال، هذا أكيد، لكنها تفعل ذلك بنحوٍ يبعدها تمامًا عن الشيء نفسه، ويدخلها في الفلسفة وتاريخ الفَنِّ.

11. **تقاليد الفَنّ والمؤسسات،** تُخلق المواد الفَنِيَّة والعروض الأدائيَّة، في الثقافات الشفاهيَّة الصغيرة وأيضًا في الحضارات المُتعلمة، وتكتسب الأهميَّة بناءً على موقعها في تاريخ المجتمع وتقاليده. وهذا الجانب تحديدًا هو الأساس لما يسمى بالنظريَّة المؤسساتيَّة التي تقول إن العمل الفَنِي، متى ما حقق هذا المعيار، فإنه مُطالب بتلبية هذه الرؤية، التي يتبناها هذا الكتاب إجمالًا، والتي تقول إن أي مشغول فَنِيّ يلبي الجزء الأكبر أو جميع هذه الخصائص الاثنتي عشرة في القائمة لا يحتاج إلى تلبية هذه الخاصيَّة كي يكون عملًا فَنيًا. إن أي عمل من هذا القبيل سيوضع في خانة الأعمال الفَنيَّة حتى مع غياب واحدة من هذه السمات (بعض أعمال الفَنِّ الخارجي القبليّ مثل الرسومات السرديَّة الملونة والمتبعة للفَنَّان الأمريكي المنعزل هنري دارغر هي على الأرجح أمثلة على ذلك). والنافورة وغيرها من القطع الفَنِيَّة الجاهزة هي، بلا شك، من المواد التي تُعزز أهميَّة هذا المعيار؛ لقد صيغت النظريَّة المؤسساتيَّة، في الواقع، في المقام الأول، لحسم النزاعات بشأن أعمال فَنيَّة جاهزة مثل هذه. إن هذا المعيار يجعل من الفَنِّ، حتى لو اعتُمِد وحده، بناءً مؤسساتيًّا.

12. **التجربة المُتخيلة:** توفر الموضوعات الفَنِيَّة في الأساس تجربة مُتخيلة لمنتجيها ومشاهديها. فالفَنُّ يحدث في عالمٍ متخيلٍ، في مسرح الخيال. وعليه، بالكاد يمكن تصنيف النافورة بوصفها عملًا مُتخيلًا اعتمادًا على قصد دوشامب ذاته. فالقاعدة التي تُبتت عليها المبولة، والمكان الذي وِضعت فيه في المعرض يعدنا أن النافورة ستكون شيئًا ما مؤاتيا للخيال، إلا أن المبولة ذاتها تُنكر ذلك. إنها ليست عن السمكرة، والتبول أو أي قضيَّة إنسانيَّة أكبر في المستويين المسرحي والمُتخيل. إنها مُصممة للقضاء على الخيال، وبالتالي الحث على التأمل والنقاش الحيوي بشأن ما نعنيه بالعمل الفَنِّي. وهذا قصدٌ رائع حقًّا، لكنه في ذاته لا يمثل قصدًا فَنيًّا. خلط الكثير من المُنظرين لأعوام طويلة بين متع الخلاف والجدال التي تتسم بأنها خياليَّة بطريقتها الخاصة ومُتع الفَنِّ، ولذا استنتجنا أن النافورة تُلبي هذا المعيار الأخير. فإن كانوا مُحقِّين، فإن أي كتاب مُحفز عن النظريَّة الجماليَّة سيكون عملًا فَنيًّا.

عبَّر الناقد آرثر دانتو، في دفاعه عن القطع الجاهزة بوصفها فَنًّا، عن شعوره بالغثيان بشأن القيمة الفَنيَّة لمبولة التاجر والمُصنع موت/مات (الاسم الذي وقع به دوشامب المبولة): «النافورة هي ذوق كل مُحب للفَنِّ، واعترف أني بقدر ما أنا مُعجب بها فلسفيًّا، إلَّا أني يجب، إن ما قُدِمتْ لي، أن أبادلها بسرعةٍ متباينةٍ في درجتها بأي

لوحة للفرنسي جان بابيست سيمون شارديان أو الإيطالي جيورجو موراندي- أو حتى في ظل مبالغات سوق الفَنّ بقصر متوسط القيمة في وادي لوار». لكن النافورة هي، في الحقيقة، إيماءة فلسفيَّة تحديدًا لأنها ليست مُصممة لتكون موافقةً لأي من أذواق محبي الفَنّ، ولا يجب على دانتو أن يشعر بالحرج لأنه أقل انجذابًا إليها. إذ سُئل دوشامب نفسه عن وضع الفَنّ الجاهز في الولايات المتحدة، فأجاب: «كلما دونت كلمات على أشياء أخرى مثل رفش الثلج...... كانت مفردة (الفَنّ الجاهز) تقفز إلى ذهني. إنها تبدو نموذجيَّة لتلك الأشياء التي لم تكن أعمالًا فَنِّيَّة، وأيضًا لم تكن سكتشات يتعذر توظيف مفردات الفَنّ في الحديث عنها. لهذا، كنت أجد رغبةً في صنعها.» وتساءل الفيلسوف جون برو، الذي استشهد بهذه الملحوظة: «ألم يحن الوقت لتقبل ما يقوله دوشامب؟»

عند التفكير إحصائيًا بالعدد الكبير من المواد في قائمة المعايير، إضافةً إلى الاتفاق الساحق لأجيال من منظري الفَنّ ومؤرخيه، فإن الإجابة ستكون قاطعة: «نعم، النافورة عملٌ فَنِّيٌّ». لقد أثارت القطع الفَنِّيَّة الجاهزة التي قدمها دوشامب نقاشًا محتدمًا لأنها تحدت، بعمقٍ وفاعليَّة، نظام الاستجابة التطوُّريَّة الخاص بالفَنّ في داخلنا: أين العاطفة والانفراديَّة والمهارة والجمال؟ لم يكتف دوشامب بوضع نفسه في مواجهة الثقافة فحسب، بل في مواجهة البناء التكيفي للفَنّ. المبولة هناك على القاعدة الحجريَّة، لا يميزها شيء لكنها أصبحت شيئًا لافتًا وخاصًا. هل هذا مُحتمل؟: كلا ، لكنه يجب

أن يكون مُحتملًا مثلما يمضي الخبراء في إصرارهم. إن القطع الفَنِيَّة الجاهزة هي روائع فكريَّة على وفق الرؤى الفلسفيَّة المُستفزة للفَنِّ. قد لا تكون النافورة جميلة في ذاتها، لكنها عمل ينم عن عبقريَّة متوهجة.

والنافورة، فضلًا عن ذلك، غير قابلة للتقليد، وهذا يلفت الانتباه إلى تعليق سيمون ولسن أن الفَنَّ الجاهز «قد انطلق أخيرًا». وكانت بداية انطلاقته مع دوشامب الذي حلَّق به بجناحي الذكاء والأسلوب. كانت القطع الفَنِيَّة الجاهزة التي قدمها دوشامب، من منظور التاريخ، تكشف في حياديتها جامدةِ المظهرِ عن سحرٍ وطرافةٍ واضحتين. لكن مثل النكات التي يتعذر الضحك عليها مرتين، تعذر تكرار ما فعله دوشامب ثانية واستحال تقديم قطع جاهزة لها نفس تأثيره. لقد اخترع جوزيف هايدن الرباعيَّة الوتريَّة، وقُدر لها الانطلاق على يد بيتهوفن وشوبرت، وهذا ما يسمى بالريادة في الشكل الفَنِّي. ومن الخطأ التفكير في الفَنِّ الجاهز بالطريقة ذاتها.

إلا أنَّ ذلك لم يمنع مجموعة من الفَنَّانين الأقل مكانة من محاولة تقليد الفعل التقويضيِّ الذي نفذه دوشامب مرارًا وتكرارًا. وبلغت محاولات التقليد هذه أدنى مستوياتها في 1961 مع «عُلب براز الفَنَّان»، وهي سلسلة من العلب المعدنيَّة المعبأة عمليًا بثلاثين غرامًا من الغائط قدمها الفَنَّان المفاهيمي الإيطالي بييرو مانزوني. دفع معرض تيت في عام 2002 واحدًا وستين ألف دولار إلى مجموعة (Can 004) من سلسلة مانزوني البالغة تسعين علبةً في

أيار 1961. ثم نفذ مانزوني مشاريع أخرى من بينها توقيع بيض مسلوق وإعلانه أن أمبرتو إيكو هو عمل فَنِّي، ومن المُحتمل أنه قد تفاجأ بالنجاح الذي حققه بيع علب البراز. ومثلما بين مانزوني: «إن كان مقتنو الأعمال الفَنِيَّة يريدون شيئًا حميميًا حقًا، وشخصيًا للغاية بالنسبة للفَنَّان، هناك برازه. فهو برازه حقًّا».

لقد كانت العُلب التسعون، بحسب أنريكو باج، صديق مانزوني: «فعلًا ساخرًا قصد منه الفَنَّانُ تحدي عالم الفَنِّ والفَنَّانين والنقد الفَنِّي». وادعى باج أن مانزوني كان معارضًا «للجوانب الفارغة والشكليَّة في الثقافة المُهيمنة» في الفَنِّ، وأيضًا بيروقراطيَّة الجمال. والمشكلة هنا هي أن لفتات مثل «عُلب براز الفَنَّان» كانت في هذا الوقت، قد حظيت بقبول بيروقراطيَّة الفَنِّ المؤسساتيَّة منذ وقتٍ طويلٍ. وليس ثمة موقف بدا فيه هذا القبول أشد وضوحًا من الرد الرسمي لقاعة تيت على أسئلة الصحفيين عن الاستحواذ على أعمال مانزوني في 2002. إذ قالت إحدى المتحدثات إن شراء مجموعة (Can 004) مقابل مقدار ضئيل من المال كانت صفقة مهمة للغاية؛ وإن مانزوني: «كان فَنَّانًا عالميًا مهمًّا بدرجةٍ لا تُصدق. إنَّ ما كان يفعله بعمله هو النظر في الكثير من القضايا المتصلة بالفَنِّ في القرن العشرين، مثل حق التأليف وإنتاج العمل الفَنِّي». ثم أضافت، بجديَّةٍ بالغةٍ، «إنه عمل مهمٌّ للغاية». ولكن، ليس هذه المرة!

إن دفاع معرض تيت، الذي يعوزه حس الدعابة، عن اقتنائه هذا

العمل الجاهز يقدم درسًا حزينًا عن انهيار الفَنِّ الجاهز وسقوطه. كانت القطع الفَنِيَّة الجاهزة موادَ قدمها دوشامب، بإدراك واستبصارٍ، إلى عالم فَنِّيٍّ لم يكن قادرًا على تقييم طرافتها أو روح السخريَّة فيها؛ ورد الفعل الجاد والحصيف هذا جعل هذه القطع أكثر قدرةً على التأثير والإمتاع. وهكذا، انتشرت فكرة الفَنِّ الجاهز الذكيَّة في أصلها في عالم الفَنِّ منذ عام 1917، مع هيمنة القيم الكئيبة ذاتها في الجانب المؤسساتي. والطرفة الوحيدة التي يمكن الحصول عليها من العُلب التي قدمها مانزوني هي المصير المتخبط للكثير ممن اقتنوا قطعًا من سلسلة «عُلب براز الفَنَّان»: بهدوء مع علمه بما هو مقدم عليه، لم يكن مانزوني موفقًا في تعقيم العُلب بشكلٍ صحيحٍ. لذا، انفجر، في النهاية، نصف العُلب التي اشترتها المتاحف ومقتنو التحف الفَنِيَّة.

***

الفصل التاسع

احتماليَّة القيم الجماليَّة

1

ينظرُ الفيلسوف إيمانويل كانط ذو العقليَّة الرحبة والمتعطشة، إلى نفسه بوصفه المواطن العالميَّ الحديث في القرن الثامن عشر. ومع أنه لم يغادر بلدته كونغيسبيرغ قط، إلا أنَّ عقله كان دائم الطواف في عوالم المعرفة والتجربة الإنسانيَّة. إذ درس وكتب، إلى جانب الفلسفة، كثيرًا في الموضوعات بنوعيها العلميِّ والإنساني، فاقترح في الفلك، مثلًا، صيغة معقولة لتشكل النظام الشمسي، وذكر أن السديم الضبابي الظاهر بين النجوم قد يكون مجرات بعيدة مشابهة لمجرة درب التبانة، وقدم وصفًا أساسيًا مُهمًّا للجغرافيا الطبيعيَّة لمناطق شمال أمريكا وجنوبها، وأيضًا وصفًا مُسلِّيا للخصائص القوميَّة للهولنديين والعرب والإسبان والإنكليز والفرنسيين

والإيطاليين والألمان. لم يكن كانط مولعًا بالموسيقى، وكان يتمتع بإحساس بالشكل المرئيِّ (مع استثنائه اللون، بنحوٍ غريب) والشعر، وكان يجد متعةً في قراءة الروايات الإنـگليـزيَّة. وفي صوغه لنظريَّة الجماليات المهمة في (نقد ملكة الحكم)، تحدث كثيرًا عن فُنون الجماعات القبليَّة-الهنود في جزر الكاريبي والإيروكواس، وهم جماعة السكان الأصليين في أمريكا، والماوري- في محاولة منه لتخليص قرائه من تحيزهم المبني على المركزيَّة الأوروبيَّة، وتقديم تصور أكثر عالميَّة للعرق البشريِّ بأكمله.

لقد رأى كانط وهيوم وورثتهم من عصر التنوير، إن الإرث الفكري يتحقق جزئيًا بالاعتراف أن الشيء الأعلى قيمةً لدينا إنما هو نتاج تفاعل مع الآخرين. في المقابل، تُركز النزعة شديدة المحليَّة أو محدودة التفكير على القيم التي تربينا عليها ونحن نحبو عند أقدام أمهاتنا بوصفها مُسلَّمات ضروريَّة ومتفوقة، بنحوٍ مؤكدٍ، على قيم الجماعات الأخرى (وأيضًا على أمهاتهم): ديني هو الدين الصحيح الوحيد، وتقاليدي هي الأكثر تحضرًا أو رفعةً بين التقاليد، ولغتي هي الوحيدة المناسبة لكتابة القصائد العظيمة، وموسيقاي هي الموسيقى الوحيدة الجميلة، وهكذا، إلى ما لانهاية. لحظ اليونانيون سلفًا أن الثقافات جميعًا تدعي التميز وتعتز بقيمها ومعتقداتها، ثم أصبح هذا الأمر موضوعًا للتأمل الموضوعي في عصر التنوير. والنتيجة من وجهة نظر المفكرين الأوروبيين كان التقدم المحتوم نحو النسبيَّة الثقافيَّة، ومع حلول القرن العشرين، تعززت مكانة

النسبيَّة، وأضحت الإيديولوجيَّة المهيمنة في الإنسانيات والعلوم الاجتماعيَّة.

في حين، أدخلت اكتشافات تشارلز داروين إلى عالم الأحياء، ودراسة علم النفس البشريِّ، الإحساس بالاحتماليَّة الذي أقره سلفًا عصر التنوير في العالم الثقافي. إذ قارن مفكرو القرن الثامن عشر بين التنوع الهائل للمعتقدات والقيم عبر الثقافات والطبيعة البشريَّة الثابتة والإلهانيَّة التي تُشكل الأساس لها جميعًا. الطبيعة البشريَّة دائمة، هذه هي الفكرة الشائعة، لكن الثقافة البشريَّة مصنوعة. يصادق داروين على ثقافة الاحتماليَّة التاريخيَّة. إلا أنَّ نظريَّة التطوُّر التي قدمها أضافت الآن عنصرًا جديدًا تمامًا في التفكير بشأن القيم الثقافيَّة: فمثلما أنَّ هذه القيم هي، إلى حدٍّ ما، نتاج للاحتماليَّة التاريخيَّة، إذن، فإن الاهتمامات والغرائز والتفضيلات الغريزيَّة وغير المتغيرة التي تكمن وراء القيم الثقافيَّة هي عوارض إلى حدٍّ ما- أو كنتاجات للاحتماليَّة ما قبل التاريخيَّة.

طور أكثريَّة منظري الثقافة والفَنِّ في القرن العشرين الأفكار السابقة الخاصة بالنسبيَّة الثقافيَّة إلى أيديولوجيَّة بناء شاملة: فالأمر لا يتصل في أن بعضًا من معانينا وقيمنا ومراجعنا الفَنِّيَّة مشتقة اعتباطيًّا من حوادث التاريخ والثقافة، وذلك لأن جميع المعاني والقيم والمراجع تفعل ذلك بحسب الرؤية الشائعة. تغدو الصورة شبيهةً بالآتي، بالنسبة لمنظر الثقافة التقليديّ: فلا يشك في أن البنية البيولوجيَّة-من كريات الدم، والأعضاء، والعضلات-محكومة

بالحمض النووي الرايبوزي منقوص الأوكسجين (DNA) والحمض النووي الرايبوزي (RNA). والفضل في ذلك يعود في جزء كبير منه إلى داروين وعلماء الأحياء. إلا أنَّ الثقافة مختلفة تمام الاختلاف. فهي عالم من الإبداع الحر الذي يحفر وجوده على لوح ذهني فارغ: فالثقافة هي ميدان الإنسانيَّات الذي لا خلاف عليه، غير المتأثر بعلم الأحياء وظروف التكيفات ما قبل التاريخيَّة. ولذلك، تنازلت صورة اللوح الفارغ الذي يمثله العقل، بوصفهِ مولدًا للثقافة متحرر نسبيًا، للتطوُّر الداروينيّ عن علم الأحياء بأكمله، وربما بعض الألغاز البسيطة لعلم النفس الإدراكي-الحسيّ، بينما احتفظت ضمن الإنسانيَّات بكل من المعنى والعاطفة والتجربة الجماليَّة.

لقد أوهن التاريخ الفكري ذاته بهذه الطريقة جزئيًا بسبب التواشج الكامل بين رؤية اللوح الفارغ الخاصة بالثقافة، والمعنى، والجوانب المهمة في الأيديولوجيا الحداثيَّة. كان الرسامون والكُتاب والموسيقيون ومنظرو الفَنّ، منذ بواكير القرن العشرين، يواسون أنفسهم بالقول إن المقاومة التي يبديها الجمهور هي دليل على المساعي الخلاقة النافعة. وينظر الحداثيون إلى القرن التاسع عشر، وهم يدركون أن المستمعين البرجوازيين كانوا يرون القبح والنشاز في موسيقى بيتهوفن، والابتذال في لوحات إدوارد مونيه وقصائد بودلير، والسخافة في معزوفات ريتشارد فاغنر، والعدوانيَّة في كتابات فلوبير، لكنهم شرعوا في تقدير عبقريتهم في الوقت

المناسب. في الواقع، كان الرفض مصير كل الفَنِّ الطليعيِّ العظيم إلى أن بدأ الجمهور العام يفهمه ويقدره. ولذا، تُعد قصة العرض الأول لأوبرا «طقس الإله» للموسيقي الروسي إيغور سترانفسكي، الحكاية الأخلاقيَّة الأكثر ديمومةً في عصر الحداثة: فما كان صادمًا وعسيرًا على الفهم إلى الحد الذي يسبب الشغب أصبح مقبولًا في النهاية، ويعد، بفضل المعرفة والرواج، إحدى الروائع الموسيقيَّة. وبذا، استخلصت الحداثة من حوادث مثل هذه قاعدة عامة: إن قدرتنا على التكيف مع أنواع جديدةٍ من الموسيقى أو الفنون لا حدود لها.

إضافةً لعلم نفس اللوح الفارغ، استشهد أنصار حركة الحداثة بالتجارب الدادائيَّة في الإصرار على إمكانيَّة حضور الجمال في أي شيء مُدرك، وإمكانيَّة «تعليم» الناس الحصول على التمتع الجماليّ من أي شيء. وتمضي الآمال الحداثيَّة إلى أبعد من ذلك، إذ تقول إننا جميعًا، إذا ما فهمنا هذه الحقيقة، سنصبح أحرارًا في الاستمتاع بالتجريديَّة الخالصة في الرسم، والألحان النشاز في الموسيقى، والقصائد الفوضويَّة في كتابتها. وقد يغدو الفَنُّ، والأدب، والموسيقى الحداثيَّة الصعبة شعبيَّة ـ ومهيمنة ثقافيًا، في الواقع ـ إن ما مُنحت الوقت الكافي والفرصة بالرواج. كان الموسيقار النمساوي، أنتوان فيبرن، يتخيل بشغف أننا قد نسمع ساعي البريد يومًا ما وهو يدندن بنغمٍ غير متوافق في جولاته.

يقول الادعاء الداروِيني، من جانبٍ آخر، إن في قلب هذه

النقاشات والأفكار يكمن بيانٌ متناقضٌ حاسمٌ: فبينما صحيح أن الثقافة تُجيز وتمرن الناس على مجموعةٍ متنوعةٍ من الأذواق، إلا أنها تسمح أيضًا بعزف واحدة من سلسلة النغمات للموسيقار النمساوي-الأمريكي أرنولد شيونبيرغ، ولا بدَّ من أن سبب ذلك هو أن ثقافة بوستمان لم تتح له فرصة تقدير جمال النشاز النغمي. إنَّ الطبيعة البشريَّة، مثلما تُصر الجماليات التطوُّريَّة، تضع قيودًا على ما يمكن للثقافة والفنون فعله بالشخصيَّة البشريَّة وأذواقها المتعددة. والحقائق العرضيَّة بشأن الطبيعة البشريَّة لا تؤكد على صعوبة تقييم بعض الجوانب في الفنون فحسب، بل إنَّ تقييمًا مثل هذا قد يكون مستحيلًا.

وبوسع أي مراقب خبير ودنيوي في القرن الثامن عشر أن يدرك سلفًا كيف تأثر الذوق الجمالي أو تحدد شكله بالظروف التاريخيَّة. مع ذلك، أسهم الفكر التطوُّريّ الدارويني في توسيع أو تعزيز أسلوب التفكير بالفنون ونقلها من ميدان الثقافة إلى ميدان الطبيعة البشريَّة ذاتها: فالميدان الواسع لما هو ثقافي خلقه عقل تؤلف اهتماماته وتفضيلاته وقدراته الأساسيَّة نتاجات لمرحلة ما قبل التاريخ البشريّ. قد يبدو الفَنُّ ثقافيًا بالدرجة الأساس، لكن غريزة الفَنِّ التي تتحكم به ليست كذلك.

***

2

إننا سعداء بالإقرار بالاحتماليَّة العشوائيَّة للقيم الثقافيَّة. فكر كمْ ستكون حيواتنا أو ثقافاتنا مختلفةً فيما لو، دعونا نستشهد بأمثلةٍ قليلةٍ متفرقة ـ خسر اليونانيون مدينة مارثون في الحرب، أو لو لم تُحرق مكتبة الإسكندريَّة، أو اعتُمِدت الألمانيَّة لغةً رسميَّة في المستعمرات الأمريكيَّة (وهي كانت كذلك)، أو توفي شكسبير صغيرًا، أو عاش شوبرت حتى السبعين، أو غزا هتلر بريطانيا بدلًا من الاتحاد السوفييتي. إنَّ التاريخ والثقافة البشريَّتين معرضتان لحوادث أو قرارات لا نهاية لعددها معلومة ومجهولة. ويتبع ذلك ضآلة حضور الحتميَّة في التاريخ البشريِّ.

وإن كان هناك أي شيء محتوم في التاريخ البشريّ، فإن الفضل فيه يعود إلى تأثير الطبيعة البشريَّة المُحددة جينيًّا وغير المتغيرة. أما إن كان الأمر خلاف ذلك، مثلًا، إن تبلورت المخالطيَّة الاجتماعيَّة البشريَّة بأساليب مختلفةٍ، لكان التاريخ قد سار في مسارات أخرى يتعذر تخيلها. كان أكثريَّة المفكرين يتعاملون مع الطبيعة البشريَّة، قبل داروين، بوصفها هبة ربانيَّة ثابتة لا تتغير. ولكن داروين شرح أن للطبيعة البشريَّة تاريخًا كذلك ـ بصورةٍ تخمينيَّة. إنَّ العديد من جوانب الجسم البشريّ هي نتاج للتطوُّر الذي سار في مسارات عشوائيَّة. بوسعنا أن نتتبع بناء اليد البشريَّة بأصابعها الأربعة والإبهام

المعاكس عن طريق الأنواع السابقة. وليس مستحيلًا تخيل أن الأمر كان يمكن أن ينتهي بامتلاكنا خمسة أصابع إضافةً إلى الإبهام، أو (مثل ميكي ماوس) ثلاثة مع الإبهام. لقد ضاع في عتمة ماضينا التطوُّريّ ذلك المسار المتشعب الذي سار فيه تطوُّر بعض الأنواع الحيَّة السابقة التي أمدتنا بالأيدي التي نمتلكها حاليًا، وكان يمكن لذلك أن يتخذ مسارًا آخرَ. ويصدق الأمر ذاته على الغرائز التي تُشكل طبيعتنا البشريَّة النفسيَّة، بما فيها غريزة الفَنّ.

ومن أجل فهم غريزة الفَنِّ والوظائف المحتملة للهندسة المعكوسة فيما يتصل بسماتها العامة، يجب أيضًا أن نفهم طبيعتها الاحتماليَّة ما قبل التاريخيَّة ـ أي أن نفهم أسرارها وحدود ما يمكن معرفته عنها. سأقارن لتحقيق هذه الغاية، بين نوعين من التجارب الحسيَّة ـ الشمِيَّة والأصوات الحادة ـ من حيث ما يمكن لهما تقديمه بوصفهما أشكالًا فَنِيَّة مُحتملة. سيكشف هذا النقاش عن سمتين من سمات الجماليات التطوُّريَّة: أولًا؛ لا يوفرُ كلُّ عضوِ حسّ بشريٍ أساسًا حسيًا لشكل فَنِّيٍ مُطور، وهذا هو السبب الذي جعل بعضَ التجارب الحسيَّة التي تطوَّرت إلى أشكال فَنِيَّة رفيعة تبقى مجهولة لنا إلى الأبد.

الشم

تحدث فلاسفة الفَنِّ لاري شاينر ويوليا كريسكوفيتس عن إهمال منظِري الفَنّ غير المُبرر لفَنّ الشم، وإن هذا الفَنَّ لا يزال في مراحله المبكرة، وأنه عازم على إيجاد موطئ قدم صلب له في المستقبل.

وإن كانت هذه الفكرة تبدو مفاجئةً، فإن شاينر وكريسكوفيتس يعزيان هذا الشعور بالمفاجأة إلى «التحيز الفلسفي الدائم والقديم ضد ما يسمى بحواس الشم والتذوق واللمس الدنيا الذي أدى إلى إنكار جدارتها بالتأمل الجمالي»، وهو تحيز يشترك به مع الفلاسفة الكثير من الناس حاليًا. لقد تعامل الفلاسفة، الذين تتبعوا هذه المسألة إلى أفلاطون وأرسطو، مع الشم بوصفه «أدنى مرتبةً ورفعةً وأقل من حيث القوة الفكريَّة من النظر والسمع». ولأنها الحاسة الأقرب إلى الطبيعة الحيوانيَّة في البشر، فقد استُبعد الشم تقليديًا من التأمل الفَنِّي أو الجمالي الجاد.

ولكن هل هناك، مثلما ذكر شاينر وكريسكوفيتس، «تحيز ضد الشم» يمنعنا من التعامل معه جديًا بوصفه واسطةً فَنيَّة؟ لحظت، بعد إمعان النظر في الثقافة العامة، صعوبةً في العثور على دليل على التحيز ضد الشم بوصفه حاسةً فقط. إذ تروج الإعلانات لمختلف أنواع العطور، وتبيع سلع الترف؛ وتستطلع الصفحات الخاصة بالطعام في المجلات والصحف باستمرار، وتناقش نقديًا روائح الأطعمة والخمور. ويشعر مُصنِّعو السيارات بالقلق بشأن الرائحة في الصالات التي يعرضون فيها أنواع السيارات الجديدة، وتبخُّ سلسلة فَنادق ما في صالات الانتظار والممرات في جميع أبنيتها عطرًا لطيفًا ومُميزًا بشكلٍ فريدٍ لتحفيز الذكريات الشميَّة لزبائنها التقليديين. وتبيع الصيدليات ومحال البقالة عددًا لا يحصى من المنتجات لإضافة الروائح وتعزيزها أو إزالتها في الحياة اليوميَّة،

وهناك أنواع الجروع والسوائل الناتجة عن صناعة بحثيَّة دوليَّة ضخمة، وتصنيع للمنتجات الشميَّة.

علاوةً على ذلك، فحاسة الشم البشريَّة حادةٌ وقادرةٌ على التمييز بدقةٍ عالية. إذ يقال إن بوسع البشر تمييز آلاف من الجزيئات المختلفة التي تجعل من الأنف عضوًا تمييزيًا على الأقل بقدر قدرة اللسان أو الأذن على تمييز الطعوم والأصوات المختلفة. والكثير من الروائح مُحبب، بنحوٍ غريزي، للبشر، من مثل روائح بعض الفواكه والورود ـ لا سيما أنواع المزروعات التي دُجنت واستُنبتت تحديدًا لتجذب حاسة الشم البشريَّة. في السياق ذاته، أدعى شاينر وكريسكوفيتس أن «خاصيَّة الروائح الحسيَّة الصرفة وغير الإدراكيَّة لها تأثير ضار على التفكير النظري ـ الفَنِّي» ولكن هذا لا يمكن أن يكون صحيحًا. وإن كان هناك من شيء يجب ذكره، فهو وجود معلومات معرفيَّة مُحتملة يمكن للبشر الحصول عليها من نوعٍ واحدٍ من الروائح أكثر من ما نتوقعه من لون أو صوت واحد. تعمل الروائح بوصفها إشارات إدراكيَّة ـ حسيَّة مهمة في الكثير من المواقف، مثل الرائحة الشهيَّة لأنواع اللحوم المشويَّة، والجاذبيَّة الخفيَّة للفيرمونات (كيمياويات) المتضمنة جنسيًا، والرائحة اللطيفة الفريدة للطفل الصغير، أو الروائح الكريهة للأطعمة الفاسدة. ومع أن حاسة الشم لم تطوِّر الدماغ البشريِّ لمستويات الحساسيَّة الملاحظة في الثديَّات الأخرى (أربعون ألف من المستقبلات الشميَّة فقط في مقابل بليونين لدى الكلاب البوليسيَّة)، من المحتمل أن حاسة الشم

البشريَّة قد ضمرت بعد نمو أدمغة أسلافنا البدائيين من أجل منحنا اللُّغة، مع أنها تبقى حاسة مهمةً في الحياة البشريَّة اليوم.

إنَّ التقليد القديم، بلا أدنى شك، مُحقٌّ في إقراره الظاهري أن حاستي البصر والسمع هما، تاريخيًّا، وحتى في مرحلة ما قبل التاريخ، أكثر أهميَّة من حاسة الشم بوصفهما أدوات بقائيَّة. لنتخيل أسلافَنا من الصيادين ـ الجامعين ممن مشوا بانتصاب يرعون بمناطق السافانا بالاعتماد على العيون والأذن. يقدم الأنف معلومات أيضًا، ونتيجة لذلك يتمتع بقيمة بقائيَّة، لكنه ليس بالدرجة ذاتها من الأهميَّة. إننا نستخدم، إلى يومنا هذا، عبارة «أنا أنظر» بمعنى «أنا أفهم أو أُدرك»، حيث تشحن مفردة المعرفة بصور الضوء والرؤية. أما «أنا أسمع» فتدل ضمنًا على معلومات واردة عن آخرين، بينما نلحظ غياب «أنا أشم» شبه التام من مفردات المعرفة في ما عدا للدلالة على الريبة أو الإيحاء بتهكم خفيف.

وعلى النقيض من الألوان والأصوات، يبنى الشم غالبًا حول الجاذبيَّة والنفور: فهناك روائح مُثيرة جنسيًّا، ويسيل لها اللعاب في مقابل روائح كريهة، بطرائق لا تصدق على أي لون أو صوت واحد. وتعد الروائح المقترنة بالنفور والاشمئزاز، فيما يتصل بالبقاء، الأكثر أهميَّة، على الأرجح، في عمليَّة التطوُّر: فعلى العكس من الضبع الأفريقي، وغيره من الثديَّات المفترسة الأخرى، فقد تكيف النظام الهضميّ البشريّ فعلًا للتكيف مع المخاطر البكتيريَّة الناجمة عن تعفُّن اللحم؛ ولذا، تُمثل ردود الفعل المُشمئزة الشديدة نحوه أداة

بقاء تطوُّريَّة حاسمة.

مع ذلك، وفي ظل الأهميَّة الحاسمة لحاسة الشم البشريَّة، وقدرتها العالية على التميز، وحقيقة أن الكثير من العطور مُحببة وجذابة في ذاتها، لربما يتراءى لك أن حاسة الشم كانت ستصبح واسطة لتراث فَنِّي عظيم ـ وإنها كانت ستتطوَّر إلى شكلٍ فَنِّي بوسعه الوقوف إلى جانب الفنون البصريَّة الثلاثة المهمة، وفنون اللُّغة، والرقص، والموسيقى. وحقيقة أن ذلك لم يحدث يجب أن يجعل أي فيلسوف فَنِّ يشعر بالصدمة بوصفه أمرًا لافتًا ومخالفًا للحدس، رغم ذلك، فقد كان هذا الأمر موضوعًا للقليل من التأمل الفلسفي العلميّ، بنحوٍ يدعو للدهشة. ثمة محاولة جديرة بالإعجاب لمناقشة هذا الموضوع في مقطعٍ في كتاب مونرو بيردسلي (الجماليات: مشكلات في فلسفة النقد). إذ ادعى أن المشكلة الرئيسة مع الروائح بوصفها واسطة فَنِّيَّة هي استحالة ترتيبها في علاقات جوهريَّة فيما بينها على العكس من النغمات الموسيقيَّة. إذ نلحظ فيما يتصل بالنغمات الموسيقيَّة أنها أعلى أو أوطأ من إحداها الأخرى، إنها تظهر بموازين مع مقاطع إجابة القرار أو الأوكتاف، ويمكن ترتيبها بالتسلسل من حيث ارتفاع الصوت أو المدة. أما الروائح فتتحدى أي ترتيب عقلاني مثل هذا. دعانا بيردسلي إلى تخيل «عضو شم بمفاتيح يمكن عند تحريكها بث روائح العطور أو البراندي أو القش المجزوز حديثًا أو ثمرة اليقطين في الهواء». فكيف يمكن، يتساءل بيردسلي، بناء أداة مثل هذه؟

بأيِّ مبدأ ستُرتب المفاتيح؟، هل ستُرتبها كمفاتيح [أغنية] متناغمة ومُمتعة مثل توليفة؟...بعض الروائح هي بالتأكيد أكثر جاذبيَّة من غيرها. ولكن لا يبدو أن هناك ترتيبًا كافيا ضمن هذه الحقول الحسيَّة لبناء أشياء جماليَّة يتوفر فيها عناصر التوازن، والذروة والتطوُّر أو النمط. وهذا تحديدًا، لا وجهة النظر التي تُفيد أن الرائحة والتذوق هما «حاستان أدنى مرتبةً» مقارنةً بالبصر والسمع، يفسر، على ما يبدو، غياب سمفونيات التذوق سوناتات الشم.

لربما حدد بيردسلي جزءًا من المشكلة مع الشم بوصفه واسطةً فَنِيَّة، ولكن يبدو لي أن المشكلة تتجاوز حدود غياب التنظيم. فالروائح، قطعًا، لا تماثل الأصوات في تشكيل ما يبدو أنه نظام عقلاني ـ مع أوكتافات وأخماس وصوامت وتنافر صوتي ـ لكنها، في الواقع، ليست بعيدةً عن الألوان: فالطيف البصري مُنظم، بالتأكيد، مع أن استخدام الألوان الممتزجة في تاريخ الرسم كان دائمًا حدسيًا ومتفردًا، ولم يعتمد قط، بشكل خاصٍ، على ملاحظة قوس قزح أو على إثبات نيوتن للطيف (فاكتشاف المنظور خدم تاريخ الرسم بطريقةٍ تفوق كثيرًا اكتشاف الترتيب الطيفي). وعلى شاكلة الألوان، وأيضًا الأصوات، فإن المجموعة المتجانسة من الروائح مُمكنة أيضًا؛ وتقديم الأطعمة في وجبة غذاء، أو تجربة تذوق خمر جيد يعتمد على هذه المجموعة. مع ذلك، هناك القليل ممن يرغبون في تصنيف التجارب المطبخيَّة، وتصنيع الخمور ووضعها إلى جانب الإلياذة أو الغرنيكا ـ حتى لو كانت تجارب تناول الوجبات الغذائيَّة

وشرب النبيذ الفاخر هي بعضًا من أكثر اللحظات إمتاعًا وقيمةً التي يمكن للحياة تقديمها. فلماذا يا ترَى؟

تؤدي الذاكرة دورًا حاسمًا في خلق البناء الجمالي في العقل الذي يستشعر الأشياء. يتحدث بيردسلي عن القابليَّة للتكرار والتوازن، فمن أجل أن تُدرك التكرار والنمط في الموسيقى والشعر والرواية، يجب أن تتحلى بالقدرة على تذكر العناصر الفرديَّة مثل الكلمات والنغمات والسلاسل والمقاطع اللحنيَّة والأحداث السرديَّة والأسماء، إلى آخره، على مدى فترات طويلة. فالأحداث في نهاية رواية من خمسمائة صفحة قد تستدعي للذاكرة أحداثًا وقعت في صفحاتها الأولى، أو تُسلط ضوءًا جديدًا على مقاطع في فصولها الوسطى. وحتى فهم المقطع الموسيقي لامرئٍ عادي غير متمرن، قد يتطلب القدرة على تذكر وتنظيم مئات العناصر في الخيال التي تخص مقطعًا واحدًا. وتحتشد الذاكرة البشريَّة العاديَّة بكميَّة مدهشةٍ من العناصر المرتبة بانسجامٍ، وتعتمد الفنون على القدرة على تمييز هذه العناصر، ومعرفة كيف جرى تنظيمها في التجربة المتخيلة للعمل.

تقاوم الروائح هذا النوع من التنظيم الخيالي. إذ يمكنك سماع خمسين مفردة أو خمسين نغمةً موسيقيَّة، وفهم كيفيَّة تمثيلها لتجربةٍ متخيلةٍ متكاملةٍ. وإن كانت هذه العناصر متضمنة في قصيدةٍ أو عملٍ موسيقي، فإنها ستظهر كلًّا على حدة، وفي الوقت نفسه تتحد في تجربةٍ أكثر جدوى من أي عنصر مفرد. دعونا نتخيل تجربة شم

خمسين رائحة متعاقبة- سواء أكانت عطورًا مفردة أم ممتزجة- تُعرض على الخيال بوصفها عملًا فَنِيًّا. فَنظرًا إلى نزوع الروائح نحو إلغاء إحداها الآخر بطرائق لا تصدق على الحقول الدلاليَّة للكلمات، فإن التوصل إلى تمايزات تجريبيَّة سيكون متعذِّرًا في الواقع. هل بوسعك تذكر السلاسل سبع وثمانٍ وتسع عندما تصل إلى الرائحة الحادية والأربعين والثانية والأربعين؟ هل يمكن تدريب العقل البشريِّ لوضع هذه التجارب المُنفصلة في حاصل كلي متخيل متاح للتأمل المجرد؟

يبدو ذلك مستحيلًا: لأننا لم نتطوَّر لمعالجة المعلومات الخاصة بالشم بالطريقة التي نعالج بها معاني النغمات والكلمات أو حتى الألوان في سياقات فَنِيَّة مُحددة. أُقر طبعًا أن العطارين المحترفين بارعون في التمييز بين الروائح بأسلوبٍ يتحدى الإدراك العادي لأنف وذاكرة شميَّة فائقة مثل التي يتمتع بها خبير الخمور روبرت باركر، والتي تقع ضمن الإمكانيَّة البشريَّة. واتفق أيضًا أن بوسع الشم أن يحفز الذاكرة بقوةٍ: فالجميع عمليًّا ـ لا مارسيل بروست فحسب ـ يعرف أن الأطعمة والعطور ستجعل العقل يستعيد تجارب الطفولة. إلا أن هذه القدرة الفريدة ليست هي المطلوب في إعادة بناء عمل فَنِيّ متخيلٍ في الذهن في الحاضر. ومن غير المناسب في الواقع أن نقول إن الكلمات والنغمات توجد، إلى حدٍّ ما، ضمن مدى العقل بينما تقترن العطور بالجسم، وإن هذا هو السبب في أن الشم لن يوفر أبدًا المادة المناسبة للفَنِّ الرفيع. بل إن ما يهم هو

قدرتنا على تذكر الروائح وترتيبها في حاصل كلي جمالي. هنالك مشكلة أخرى مع الشم، بوصفه واسطة فَنيَّة، هي عجزه عن استثارة أو التعبير عن انفعالات تتجاوز حدود الحنين والارتباط الشخصيين. ليس للروائح، بعكس الألوان، أسماء خاصة بها: إذ إنها تُعرف في العادة على وفق المادة التي تبثها (رائحة الفانيلا، تفتح البرتقال، أو المشاعر التي يحدثها حرق البخور في طقس ديني ما، مثلًا). والغريب أن الروائح تنبعث من دون الانفعالات الجوهريَّة من ذلك النوع الذي يبدو متجذرًا في مباني الموسيقى أو أشكال الألوان المُعبرة في اللوحات. ويتفق الفيلسوف فرانك سيبلي، ظاهريًا، مع وجهة النظر التي تفيد أن الروائح والمنكِّهات: «محدودة بالضرورة، ولا تحوز تلك الارتباطات التعبيريَّة مع الانفعالات أو الحب أو الكره أو الحزن أو الهلع، أو المعاناة أو التمتع أو الشفقة أو التوجع». وبالعودة إلى مجموعة المعايير في الفصل الثالث، فإن غياب التشبع العاطفي أو الانفراديَّة التعبيريَّة عن التجربة الشميَّة تدحض دحضًا قاطعًا إمكانيَّة عدِّ الشم واسطةً لشكل فَنِّي مكتف ذاتيًا يمكنه أن يبلغ يومًا ما مكانة الموسيقى والرسم والأدب والدراما. هذا على الرغم من حقيقة أن إعداد الروائح يتطلب مهارةً كبيرةً لضمان الحصول على نتائج مرضية للغاية في العطور وصولًا إلى الأطعمة.

أظن أن كُل واسطة معروفة يمكن التحكم بها، واستثمارها، أو تكييفها لتوافق المتطلبات الأساسيَّة لشكلٍ فَنِّيٍ ما، قد اتجهت سلفًا نحو صنع الفَنِّ. إن ما يتصف به البشر من براعة وإبداع مع

الرغبة النهمة بتحويل المتع واللذائذ إلى فنون قد ضمنَ أن المرافعة الأكاديميَّة في هذه المرحلة المتأخرة بالنيابة عن فنون الشم هي أكثر أهميَّة من محاولة الإجابة عن السؤال المتصل بالسبب الذي حال دون تحول الشم، مع أهميته في التطوُّر، والمتعة التي يمنحها، إلى مادةٍ فَنِيَّة. وإضافةً إلى ذلك، وعلى الرغم من التجريب الفَنِي الذي يأمل المنظرون الأكاديميون في تحقيقه النتائج المرجوة، لم يظهر الشم إيَّ إشارات واضحة في أن يصبح الأساس لتقليد فَنِيّ رفيع.

الصوت

أصبحت الموسيقى فعلًا، من جانبٍ آخر، واحدةً من الأشكال الفَنيَّة الرفيعة: فهي عالميَّة عبر الثقافات والتاريخ، وهي بؤرة الاهتمام العفوي منذ الطفولة، ومصدر للمتعة الدائمة للكثير من الناس. كل هذا على الرغم من حقيقة أن القدرة على فهم عناصرها ـ الصوت عالي التردد ـ ليس له أهميَّة ممكن تخيلها للبقاء على وفق الانتقاء الطبيعيّ. إن أصوات الطبيعة ـ مثل الريح في الأشجار، وصوت البرق والأمواج المتكسرة والمياه المتدفقة ـ هي في جوهرها تنويعات على الضوضاء البيضاء. إنها أحد مظاهر الموسيقى العابرة للثقافات مع أنها تستخدم نغمات عالية التردد ونقيَّة نسبيًّا. هناك الكثير من أصوات الحيوانات التي يتعذر على الأذن البشريَّة سماعها، وعلى أي حال، لا يوجد شيءٌ في المزايا التكيفيَّة المُحتملة لمعرفة زقزقات

العصافير أو صرخات الحيوانات يفسر لنا، ولو من بعيد، التأثير العميق والهائل للموسيقى في العقل البشريّ في جميع الثقافات غالبًا.

نظر تشارلز داروين نفسه في «القابليَّة على التمتع بالموسيقى الغنائيَّة المُغردة وفي عشقها» بوصفها إحدى أكثر سمات الجنس البشريّ «غموضًا»، وكرس في كتابه (تحدر الإنسان) جزءًا أساسيًّا تحدث فيه عن أصول الموسيقى. إلا أن لا جدوى الموسيقى من حيث الانتقاء الطبيعيّ إلى جانب أسلوبها المتأنق والمبهرج، أرغم داروين على التعامل معها بوصفها نتاجًا لانتقاءٍ جنسيٍ انحدر من التزاوج وصرخات التنافس لأسلافنا ما قبل البشر. قدم داروين أيضًا ملحوظات بمسار عرضه لهذه المسألة، تتجاوز مسائل الانتقاء الجنسيّ المباشرة بينما كان يتحفظ على الموسيقى بوصفها شكلًا فَنِيًّا. إذ أكد، أولًا، على علاقة الموسيقى بالانفعال:

إذ تُثير الموسيقى فينا جملة من الانفعالات المتنوعة ليس منها الأكثر إثارة للجزع مثل الهلع والخوف والحنق، إلى آخره. وهي توقظ فينَا، إلى جانب ذلك، مشاعر الحب والرقة الأكثر لطافةً التي تتحول، بسهولةٍ ويسرٍ، إلى تكريس. تذكر الحوليات الصينيَّة الآتية: (للموسيقى قدرة على جعل السماء تدنو من الأرض). وبالمثل، فإنها تستحث فينا الإحساس بالانتصار والحماس المتأجج في حالة الحرب. وهذه المشاعر الجياشة المختلطة قد تُسهم في تعزيز الإحساس بالسمو.

لا ينكر داروين، على ما يبدو، إمكانيَّة توظيف المقاطع الموسيقيَّة في أفلام الرعب؛ لكنه يزعم فقط أن الرعب المُجرد الذي يمكن أن تُحدثه قصة دراميَّة ما لا يمكن إنتاجه قط بالموسيقى، والحال ذاته يصدق في إنتاج الغضب أو الخوف. إن الأساس الطبيعيّ للموسيقى-مثلما ستتوقع في عمليَّة تكيف مبنيَّة على الانتقاء الجنسيّ- هو الحب. ومثلما لحظ: «لا يزال الحب الموضوع الأكثر شيوعًا في أغانينا».

أما الصلة الثانية التي يتحدث عنها داروين، فهي الموسيقى القديمة بالخطابة، أو اللُّغة المُنمقة، أو اللُّغة في الأداء العلني. لحظ داروين: «عندما تستبدُ بالمرء المشاعر الجياشة، ويريد الخطيب التعبير عنها، حتى في الكلام العادي، فإنه سيستخدم النغمات والإيقاعات الموسيقيَّة». والأحاسيس والأفكار التي «تُثيرها الموسيقى فينا تلازمنا إلى نهاية العُمْر» ويبدو أن داروين كان مُحقًّا فيما قاله:

كل هذه الحقائق في ما يتصل بالموسيقى والكلام العاطفي المتوهج يغدو مفهومًا إلى حدٍ ما، إن كان بوسعنا أن نفترض أن أسلافَنا شبه البشريّين كانوا يستخدمون النغمات والإيقاعات الموسيقيَّة في موسم المغازلة عندما تُستثار الحيوانات جميعًا لا بالحب فقط، بل بمشاعر الغيرة والنديَّة والفوز المتقدة...يجب أن نفترض أن الإيقاعات في الشكل الخطابي مشتقة من القوى الموسيقيَّة المُطورة سلفًا. وبذا، بقدرتنا أن نُدرك السبب في تمثيل

الموسيقى والرقص والغناء والشعر فنونًا سحيقة في قدمها. وبوسعنا أن نمضي خطوة أخرى، ومثلما أوضحنا في فصلٍ سابقٍ، فَنؤمن أن الأصوات الموسيقيَّة تُقدم لنا أحد الأسس الذي اعتمد عليه تطوُّر اللُّغة. إذ لا يشك أحدٌ، عند استماعه إلى خطيبٍ أو شاعرٍ أو موسيقي متحمسٍ وهو يلهب مشاعر المستمعين الجياشة بإيقاعاته وأدواته الصوتيَّة، المتنوعة، أنه لم يستخدم الوسائل ذاتها التي استخدمها أسلافنا شبه البشريِّين لإثارة مشاعرهم الجياشة، بنحوٍ متبادلٍ، في أثناء مغازلتهم وتنافسهم.

وهذا أمر معقول حقًّا. فالأغنية ـ كلام يُعبر عنه إيقاعيًا بنغمات متباينة في ارتفاعها - عالميَّة، وهي الشكل الموسيقي الأكثر بساطةً. مع ذلك، ثمة سمة مهمة في الموسيقى الآلاتيَّة تشترك فيها مع اللُّغة؛ وهي سمة مُهملة إلى حدٍ ما. تعمل آليَّة تمييز اللُّغة في العقل البشريّ أساسًا على تمييز أصوات العلة - النغمات النقيَّة والبسيطة - من الأصوات الصحيحة الأكثر تعقيدًا، التي تُنتج عند اجتماعها مع أصوات العلة عالمًا هائلًا من الاحتمالات اللغويَّة. وهذا يساعدنا في تمييز الكلام البشريّ عن غيره من أصوات الضجيج، وأيضًا إجراء تفاضلات سمعيَّة واضحة لا حصر لها. وتستثمر الموسيقى القدرة على إدراك التمايزات الدقيقة والمتقنة لا في صوت الغناء فحسب، بل في أنواع الموسيقى الآلاتيَّة أيضًا. والدرجات الموسيقيَّة هي المُكافئ لأصوات العلة ـ يطلق عليها أصوات العلة الفائقة ـ وهي توجد بعلاقة مُنظمة في ما بينها: الفصل الموسيقي من النغمات

المتسلسلة الأولى إلى الخامسة والسلم الدياتوني ثنائي النغمة، وما إلى ذلك. إن ضربة النغمة الآلاتيَّة، أي الأجزاء العشرة الأولى من الثانية أو أقل، تلتقطها الأذن بالطريقة التي تلتقط بها الكلمات المنطوقة الآتية في دقيقة: «يلعب، يعوي، يشع، يضل الطريق، يوم، يبقى»، وهي تقع في الجزء الأول من ألف جزء من الثانية من الكلمات. ومن المحتمل أن كل من يعمل في مجال التحرير الرقمي، أو حتى الأشرطة الممغنطة يعلم أن القطع في بداية تكثيف النغمة سيؤدي إلى استحالة تمييز هل الآلة المُستخدمة في عزفها هي كمان أم كلارنيت.

وفيما لو أضفت الإيقاع والكلام الزائف للأصوات عالية التردد المُنتجة أدواتيًّا أو لفظيًّا، وحملت عليهما الأنغام والألحان، فستحصل على موسيقى مثلما نعرفها. فالموسيقى شكلٌ فَنِّي فريدٌ يتجلى في جوانب قليلة تستحق منا الاهتمام. فهي، أولًا، تتحمل التكرار بطريقةٍ لا يفعلها أي فَنٍّ آخر. إذ درس عالم النفس المختص بالموسيقى ديفيد هورون أعمالًا من خمسين ثقافة موسيقيَّة متنوعة حول العالم ـ مثل رقصة الحرب عند جماعة النافاجو، والغجر، والفلامنكو، والموسيقى الشعبيَّة البنجابيَّة، وعزف المزمار الأستوني وغيرها - ووجد أن ما يساوي 90% من جميع المقاطع الموسيقيَّة الأطول من ثوانٍ معدودة تتكرر في مرحلة ما في هذه الأعمال. وترتفع هذه النسبة في العديد من الأعمال الكلاسيكيَّة الأوروبيَّة، مع تكرارات متعددة ومتداخلة. وليس التكرار جوهريًّا في التأليف

والتعبير الموسيقيين فحسب، بل إن الأعمال الموسيقيَّة تكشف عن تكرار إجمالي قلما يوجد في أي فَنٍّ آخر. كان يجب أن أستمع إلى سمفونيات بيتهوفن ويوهانس برامس مئات المرات، ويمكنني، مع ذلك، بسرورٍ بالغٍ، الإصغاء الليلة، مرةً أخرى، لهذه الأعمال. ليس هناك فَنٌّ آخر يشجع تجربة التكرار أفضل من الموسيقى، الشعر يفعل ذلك إلى حدٍّ ما، لكن قراءة رواية أو قصة مئات المرات أمر غير مُحتمل. وتسمح الأعمال الدراميَّة بالتكرار كذلك، لكن رغبتنا في مشاهدة عمل لشكسبير بنحوٍ دائم تعتمد على توفر عروض وممثلين جددٍ. وحتى بين عشاق الأفلام السينمائيَّة الأكثر تفانيا، ليس هناك رغبةٌ لتكرار تجربة مشاهدة فيلم موازية للهفة الإصغاء إلى التسجيل الموسيقي ذاته، ثانية، من جوزيف هايدن إلى ليد بلي ومن سارة فون إلى غلن جولد.

ومثلما أسلفنا الذكر، يمشي أكثريتنا في الشوارع وبذاكرته آلاف المقاطع الموسيقيَّة أو معزوفات كاملة. بوسعنا أن نسمع أنغامًا أوليَّة من مقاطع موسيقيَّة، وربما تستغرق أذهاننا في تذكرها. وقد تلتصق مقاطع موسيقيَّة في أذهاننا، فتتكرر المرة تلو الأخرى إلى حد الإزعاج، وبأسلوب قلما نستشعره مع المقاطع الشعريَّة والنثريَّة والبصريَّة. تعمل الذاكرة على الوصول التلقائيَ للموسيقى، وثمة صلة واضحة بينهما لا شك، وما تفعله الذاكرة يجب أن يبدو غريبًا لنا.

تُتيح الذاكرة والتكرار للأعمال الموسيقيَّة ـ من موسيقى الأغاني الشعبيَّة لسمفونيات غوستاف ماهلر - أن تحوز على شكلٍ هيكلي،

وأنغام، وتقدم ونقاط تشويق وذروة ومفاجأة، وجميع هذه العناصر كفيلةٌ بتوليد الشعور باللذة. إنَّ القدرة على تقدير الموسيقى تتطلب من المستمع أن يتمكن، بصورةٍ معقولةٍ، من التنبؤ بكل نغمةٍ ونقلةٍ وإيقاعٍ وتوليفة تالية. وتستحوذ الموسيقى على الانتباه، وتحافظ عليه مُكثفًا باستمرار، وتُقدم الاحتمالات المُمكنة للثواني القليلة التالية في القطعة، ومن ثم إما أن تمنح المستمع متعة تأكيد توقعاته أو تفاجئه (بصورة لطيفةٍ في العادة) فتحول دون تحققها، أو تقضي عليها نهائيًّا. إنَّ الإصغاء إلى الموسيقى يعني أن العقل يستوعب آنيًّا ما حدث في الماضي ويتوقع ما سيأتي ـ وما يفعله المؤلفون الموسيقيون ورواة القصص العظام هو أنهم يؤدون، في العادة، لعبةً بالغة البراعة، إذ يقدمون توقعات يحبطونها سريعًا بشيء أكثر روعةً مما يمكن تخيله.

في نظريَّة الموسيقى، لم تُبدِ الحداثة الجماليَّة عناية كبيرةً بعلم النفس الموسيقي. إذ ركزت اهتمامها بدلًا من ذلك، على مرونة الذوق الجماليّ، مفضلةً صورة عن مؤلفين موسيقيين عباقرة تمكنوا في النهاية من التغلب على مقاومة جمهور محافظ ضيقة الأفق. وما يستحدثه الموسيقيون ليس مُبررًا في أحيان كثيرة كما في حالة الموسيقار النمساوي ـ الأمريكي أرنولد شوينبيرغ. فمع تطويره لتقنيَّة الاثنتي عشرة نغمة لتحل محل اللحن التقليديّ، يقال إنه قد أدخل ما يسمى بعدم توافق الألحان إلى الموسيقى. ومثلما أوضح هورون، فإن موسيقى الاثنتي عشرة نغمة ليست عديمة النغميَّة بقدر

ما هي مضادة لعدم توافق اللحن. وإن كان شوينبيرغ قد استخدم عامل التوزيع العشوائي في إنشاء سلسلة نغماته، فإن العلاقات النغميَّة ستحدث، بسهولةٍ ويسرٍ، مصادفة بين الحين والآخر. بيد أن سلاسل نغماته مبنيَّة على مبدأ السايكولوجيا الموسيقيَّة المقلوبة: إنه يكتبها تحديدًا ليتجنب أكبر قدرٍ من النغميَّة مثلما يحدث، احتماليًّا، مع رمية نرد يؤديها المُلحن.

إضافةً إلى ذلك، فإن الفواصل في مجموعة النغمات، مثلما أوضح هورون، هي أكثر من ضعف المتوسط بالنسبة للموسيقى من أرجاء العالم. ونغمات أكثريَّة الألحان ـ مثل أغنية «عند ماري حملٌ صغيرٌ» والمحتوى الكورالي في السمفونيَّة التاسعة لبيتهوفن ـ هي إما متماسة وإما متقاربة في أحيان كثيرة. إن وضع المجموعات النغميَّة الاستثنائيَّة هي الموسيقى الوحيدة التي تحتوي في العادة على «فواصل لحنيَّة أوسع من موسيقى الاثنتي عشرة نغمة.» ولا عجب في ميل المستمعين إلى أن يصفوا مقطوعات شوينبيرغ الموسيقيَّة بأنها «مملة»، أو «بلا معنى».

ألَّف شوينبيرغ، برأيي، بعض المعزوفات الرائعة من مثل «الليلة المتقلبة» و»موسى وهارون». ولكن الفشل العام للتقنية المضادة للنغميَّة في التناغم مع جمهور المستمعين هو دليل على أن هذه التقنيَّة لا تُمثل لوحة بيضاء لمخطط موسيقي تقليدي آخر يسمى العقل البشريّ. لقد تبلورت الموسيقى العالمية من اهتمامات مُطورة بصرف النظر عن التباس أصولها. إنَّ جماليات الموسيقى تعتمد

عالميًا على قدرة المستمعين على التنبؤ بالذرى، والانتقالات الصوتيَّة، والإيقاعات، ونقاط التوتر، ثم سماع تحقق هذه التمتمات أو تحطمها. وبالمثل، فإن الموسيقى غير القابلة للتنبؤ على الإطلاق لن يكون بوسعها أن تُدهش العقل- وهو ما وصل إليه حال أتوناليَّة شوينبيرغ، ما لم يحفظ المستمع الترنيمات كاملةً: فإن كان بالإمكان توقع أي شيء، إذن، لا شيء بوسعه دخول تجربة بوصفها شيئًا مفاجئًا. يتبع ذلك، أنه ليس ثمة ما يدهش أو يصدم أو يحرك الساكن أو بكلمات أخرى يطرب المستمع. وفي أسوأ محاولة منهم لخدمة ذواتهم وتصوراتهم، ألقى المنظرون الحداثيون باللائمة على غباء المستمعين أو سذاجتهم أو كسلهم، وذلك لفشلهم في تقدير الأتوناليَّة أو عدم توافق الألحان. ,مع ذلك، من المحتمل أن يخطئ المؤلفون الموسيقيون أيضًا عند إنتاجهم لعملٍ يفشل، من حيث العناية الفكريَّة، في أن ينهل من ينابيع المتعة الموسيقيَّة في العقل.

***

3

ترى النظريَّة الداروينيَّة علينا، بقدر ما تتعلق بالانتقاء الجنسيِّ، أننا يمكن أن نستنتج من النظريَّة التطوُّريَّة ذاتها السبب الذي جعل الفنون تصلنا بالطريقة التي نجربها بها حاليًا. علينا تذكر أنَّ التطوُّر يبقى نوعًا من التاريخ الطبيعيِّ- وفي الحقيقة، ما قبل تاريخي يتعذر الإحاطة بتفاصيله أو استرداده- بتقلبات وانعطافات وانسدادات وراثيَّة لن نعلم عنها شيئًا أبدًا.

وكان على حاسة الشم، بحساسيتها المُفرطة، والمتعة الملحوظة التي تمنحها ، وقدرتها التمييزيَّة، وارتباطها بالذاكرة الشخصيَّة أن تكون الأساس لكل شكلٍ فَنِّي رفيعٍ ودائم. ولكن فشلها في ذلك يعود، برأيي، إلى عدم قدرة الأشياء التي تَنطوي على متعةٍ مُجردةٍ [على لفت الانتباهِ]. تلغي الروائح بعضها بعضًا في التجربة الفعليَّة، في حين يتعذر إحضارها من الذاكرة كُلًّا على حدة كما في حالة الكلمات أو النغمات الموسيقيَّة. أوضحت كذلك أن الروائح، على الرغم من أهميتها الشخصيَّة في خلق لحظات الاشتياق والحنين، وتنشيط الذاكرة، إلا أنها غير قادرة على الاستثارة والتعبير عن الانفعالات القويَّة التي نتوقعها من الدراما والموسيقى والأدب أو الرسم. ولذا لم تُصبح حاسة الشم قط، مع ما لها من قيمة بقاء

واضحة، الأساس لإرث فَنِّي رفيع- باستثناء أن «لـذا» لا تدل على استتباع منطقي، بل سلسلة من الأحداث التطوُّريَّة التصادفيَّة في مرحلة ما قبل التاريخ البشريّ. ولو اتخذ ما قبل التاريخ البشريّ الملتوي مسارات مختلفة، لربما كان للرائحة مكانٌ مختلفٌ في الثقافة البشريَّة الحديثة.

ومع ذلك، أضحت درجة الصوت، التي تتباين حدةً أو غلظةً تبعًا لتردده، الأساس لشكلٍ فَنِّي عظيم ليس فيه مضامين بقاء على الإطلاق. وبينما أنا مقتنع بمعقوليَّة تكهنات داروين بشأن تضمن صرخات التزاوج بطريقةٍ ما في أصول الموسيقى، إلا أن متابعة المسار الممتد من الصرخات البدائيَّة إلى «فَنّ فوغا» لن يكون مُمكنًا أبدًا. وإضافةً إلى ذلك، فإن إلحاق الموسيقى بأكملها بالاهتمامات التكاثريَّة في الانتقاء الجنسيّ سيؤدي إلى تضييع فرصة فهم الجزء الأكبر من الفَنّ ذاته كما نفهمه حاليًا. وعلى الرغم من كل ما قيل، للموسيقى والرقص أهميَّة مؤكدة في المغازلة. إذ يُغنِّي العشاق لبعضهم بعضا في التراث الشعبي، مع أن العشاق حاليًا يغنُّون غالبًا كشخصيات في الأوبرا أو العروض الموسيقيَّة أو المبالغات البوليوديَّة: إذ تظهر الأغنية بعروض أدائيَّة دراميَّة ضخمة أكثر منها في أفعال إغرائيَّة يشترك فيها شخصيتان. أما صناعة الموسيقى، فهي فعل جماعي يشترك فيه عددٌ كبيرٌ من الأشخاص (الكورس أو الأوركسترا أمام جمهور كبير)، بينما تبقى الممارسة الجنسيَّة فعل خاص عبر الثقافات. (في الواقع، أخمن أن العشاق

يتحدثون غالبًا بلغة شبه طفوليَّة فيما بينهم، أو يتبادلون القصائد بدلًا من الغناء لبعضهم بعضا)

ولزيادة الأمور تعقيدًا، تكمن أحد جوانب الجذب الرئيسة للموسيقى، في رأي العديد من عشاقها، لا في إمكاناتها الراقصة الجماعيَّة أو ارتباطها بالحب، بل في الأساليب المُدهشة عاطفيًّا التي تتغير فيها بشكلٍ متناغم. ولا بدَّ لي من الإقرار أني أتحدث هنا عن نفسي وتجاربي الأكثر عمقًا مع الموسيقى-التي تبدأ عندما كُنت طفلًا يصغي باستمرار لتسجيلات والدي التوسكانيَّة لسمفونيَّة بيتهوفن السابعة لا سيما سرعتها النسبيَّة والتغيير المذهل في المفتاح. والصفحات الختاميَّة من سمفونيَّة بيتهوفن التاسعة هي ابتكارات متأخرة للغاية في الثقافة الموسيقيَّة. كيف أصبحت هذه الظواهر الصوتيَّة تُثير العقل وتحفزه- عفويًّا، وبسهولةٍ، وبمتعةٍ- هو أحد ألغاز التطوُّر الأخرى.

إن أذواقنا واهتماماتنا لا تُشكل نظامًا استدلاليًّا عقلانيًّا، بل هي تبدو أقرب إلى تتابع عشوائيٍّ من التكيفات، وامتدادات التكيفات والمفاتن والتفضيلات اللاوظيفيَّة. تطوَّرت هذه المفاتن والتفضيلات كي تُمتع وتأسر العيون، والأذن، والعقول البشريَّة لا لتشكل نظامًا منطقيًّا، ولا لتجعل الحياة الفكريَّة سهلةً للمنظرين الجماليين. وبالطبع، يميل الكثير منا إلى الاعتقاد أن ما نراه جميلًا هو جميل في كل مكان وزمان. وبهذا المعنى، لحظ عازف البيانو الهنغاري لويس فيلب كنتنر، أنه لو زار أحد سكان المريخ الأرض،

فينبغي أن نعزف له سوناتات البيانو لبيتهوفن كدليل على ما يمكن لحضارتنا إنجازه. فكرة لطيفة حقًّا، لكنها لن تصمد لحظةً أمام التمحيص النقدي. هل فكر كنتنر حقًّا بكثافة الهواء على المريخ وتأثيره بتطوُّر الأذن؟ وهل سيكون لدى سكان المريخ أي تصورٍ عن كيفيَّة تنظيم النغمات المتدرجة الحدة في سلاسل بنَّاءة وهادفة؟ من جانبٍ آخر، منْ بوسعه أن يقول إن المريخيين، في ضوء الطريقة التي تطوَّروا بها، قد لا يشعرون بالابتهاج لشمهم روائح الأرض، والاستسلام لسحر العطور، والروائح المُميزة لمصنع مبيد الحشرات أو المسلخ؟ قد نُفكر أننا نصنع الموسيقى للكون بأكمله. لكننا، في الواقع، نصنع الموسيقى لأنفسنا فحسب.

***

الفصل العاشر

العَظمة في الفُنون

1

ليست الفنون المصادر الوحيدة للمتعة في حياتنا، أو حتى الأكثر أهميَّة لغالبيتنا. إذ يستمتع الناس بهواياتهم، وعائلاتهم، وحيواناتهم الصغيرة، ومشاهدة المسابقات الرياضيَّة، وتناول الطعام، وشرب الخمور والخوض في الشأن السياسي، وجمع الأنتيكات والتذكارات، وما إلى ذلك. إنهم يتعاطون المخدِّرات، ويحصلون على مكافآت مجزية في الصحبة الدينيَّة للأصدقاء الصالحين. ومع أن الرغبة في جمع هذه المشاعر- مثل الحماس المُفرط لتسلق الصخور ومتعة السفر، أو حب الأطفال- مع متعة العمل في النجارة، هي رغبة قابلة للتوقع تمامًا في المستوى الاعتيادي، إلا أنَّها قد أدت إلى عددٍ من المزالق في نظريَّة الفَنِّ. إنَّ حُبك للشعر وإعجابك الشديد بالأعمال الخزفيَّة لا تعني، بالضرورة، أن العمل الفَنِّي الأعظم هو

طبق بقصيدةٍ منقوشةٍ عليه.

ولأن (1) العديد من الأنشطة تتطلب مهارات، إذن، يمكن لهذه الأنشطة، التي تكشف عن مضامين تعبيريَّة كما في تزيين الكيك وجز الحشيش- أن تتحول، بشكلٍ هامشي، إلى فنون طبقًا لبعض الطرائق التي بسطنا القول فيها في الفصل الثالث؛ و(2) بالنظر إلى أنه حتى الفنون المعتمدة تتداخل وتتنافذ مع ميادين واسعة غير فَنيَّة من المتعة البشريَّة، ثمة احتمال كبير لاختلاط المتعة الفَنِيَّة مع غيرها من أنواع التمتع. بينما هناك عاملٌ آخر يغذي رغبة الفَنَّانين، والكُتاب، والموسيقيين، والجمهور العادي، والأكاديميين، للاحتفاء بالفنون وتوثيقها عن طريق ربطها بتفضيلاتهم- لا سيما ما يتصل منها بالقضايا السياسيَّة أو الدينيَّة- أو، كبديلٍ، الإعلاء من شأن اهتماماتهم غير الفَنِيَّة عبر التعامل معها بوصفها فَنِيَّة أيضًا.

لقد أسهمت الخلافات الناجمة عن هذه الفوضى العارمة- إضافةً إلى قرنٍ من النقاشات المُرهقة بشأن أيمثل هذا المنحوت القبليُّ أو ذاك، الذي يكشف عن تجربة حداثيَّة، «فَنًا» أم لا- في صرف الانتباه لأجيالٍ عن الحقيقة التي يسعى هذا الكتاب إلى توضيحها: أي الجاذبيَّة العالميَّة للفنون- من أوبرا الصابون إلى السمفونيات الموسيقيَّة- عبر الثقافات والحقب التاريخيَّة. لقد استند الجدال الذي اعتُمِد، بنحوٍ رئيسٍ، لفهم عالميَّة الفَنِ إلى فكرة قوامها ضرورة تعقب التكيفات المُطورة التي تُشكل الأساس للفنون وأيضًا تصوغ مضامينها، هذا إن أردنا فهم الفنون طبيعيًّا. لكني في هذا الفصل

الأخير أود تحويل الانتباه من الفنون بوصفها ظاهرةً عامةً ذات جاذبيَّة واسعة إلى الذُرى الأكثر ارتفاعًا من الإنجاز الفَنِّي. بقولٍ مختلفٍ، أود دراسة التأثير الذي تُمارسه النظريَّة التطوُّريَّة في فهم خصائص الروائع الفَنِيَّة الأكثر فخامةً.

***

2

تُدافع مقالة كلايف بيل التقليديَّة المعنونة «الفرضيَّة الجماليَّة»، والتي تتصدر كتابه (الفَنِ) (1914) عن شكلانيته الحداثيَّة بواحدٍ من المقاطع الأكثر قدرةً على التعبير والإيحاء في تاريخ الجماليات، من وجهة نظري. ففي شرحه للسبب الذي يجعل أكثريَّة المتفرجين يفقدون الملمح الجمالي في اللوحات، مثلما يفهمها، بسبب نزوعهم نحو التركيز على مضمونها، فإن بيل يكشف عن تصوراته الموسيقيَّة المحدودة، إن لم تكن الساذجة. يقر بيل أنه ليس موسيقيًا: إذ صرح أن لطائف التناغم والإيقاع لا تبلغه، وأنه لا يفهم كثيرًا في الشكل الموسيقي. ولكنه أحس في إحدى المرات، عندما كان يشعر «بالتجلي، والنشوة، والشرود الذهنيّ»، لربما في بداية حفلة موسيقيَّة، أن بقدرته تقدير الموسيقى «بوصفها فَنًّا نقيًا خالصًا مهمًّا غاية الأهميَّة في ذاته، وفي تلك اللحظات شعرت بنشوةٍ بالغةٍ في تلك الحالة الذهنيَّة السامية إلى ما لا نهاية التي نقلني لها الشكل البصري الخالص». وأما حالة ذهنه العاديَّة في الحفلة الموسيقيَّة، مثلما بيَّنَ، فكانت دون ذلك بكثير، إذ قال بيل مُعبرًا:

> مُنهك أو محتار، أطلقت العنان لإحساسي بالشكل، وتداعت عاطفتي الجماليَّة، وبدأت في نسج أفكار الحياة

في داخل الأنغام التي يتعذر استيعاب كنهها. لم يكن بوسعي الإحساس بذلك الشعور المتقشف. وفي أوقات مثل هذه حيث يجب تضمين قطع التمثيل الصوتي الأكثر تعقيدًا، مثل زقزقة الطير، وقفز الحصان، وصرخات الأطفال أو ضحك الشياطين في السمفونيَّة، لا يجب أن أشعر بالانزعاج. بل ينبغي لي، على الأرجح، الشعور بالسعادة؛ إذ سوف تُقدم هذه الأنغام نقاط انطلاق جديدة لتيارٍ من المشاعر الرومانسيَّة أو الأفكار البطوليَّة.

وتمثل تيارات من الأفكار المُحببة مثل هذه، مثلما يشرح بيل، إحدى وسائل استثمار الفَنِّ بوصفه «وسيلةً للتعبير عن عواطف الحياة». ومن ثم اختتم حديثه بمقطع لافت:

لقد كنت استخدم الفَنَّ بوصفه وسيلةً للتعبير عن مشاعر الحياة. كنت أشق طريقي عبر العراقيل بشق الأنفس. لقد هبطت من القمم الشاهقة للتمجيد الجمالي إلى سفوح التلال المستكينة للإنسانيَّة الدافئة. إنه بلد مرح. لا ينبغي لأحدٍ أن يشعر بالحرج من التمتع هناك. وفقط من كان مقامه في المرتفعات قد يغشاه الاكتئاب والكمد في الهبوط إلى الوديان الدافئة. ولا ينبغي لأحدٍ أن يتخيل أن بوسعه، لأنه بث المرح والسعادة في الزوايا الغريبة والمأهولة، أن يخمن النشوة الصارمة والمُثيرة لدى أولئك الذين تسلقوا قمم الفَنِّ الباردة والبيضاء.

يدافع بيل هنا عن نظريَّة تجريد مُحددة في الرسم بالاستعانة

بفكرة مقبولة عمومًا تُفيد أن الموسيقى هي شيء مُجرد. فإن قبلنا التجريد في الموسيقى، لم لا نقبله في الرسم؟ ومع ذلك، فإنَّ وصفه لتجربة الفَنِّ الأكثر رفعةً لها تطبيق أوسع بكثير: إن ما يتحدث عنه بيل هي الطريقة التي ننحدر فيها من ما يعدُّه السماوات الجماليَّة عندما نستخدم الفَنَّ لإعادة إنتاج المشاعر الطيعة المستريحة أو لتقديم مثالٍ عن معتقداتنا الثمينة. قد لا تكون مفردة «فاترة» دقيقة تمامًا في وصف جميع أنواع الفَنِّ الأكثر عظمةً، لكن مثال الجبل الذي قدمه بيل، والتسلق، والاكتشاف، ورؤية منظر، يجعل حقًّا من فخامة الهملايا استعارةً مجازيَّة لأعظم أعمال الفَنِّ.

***

3

لكن قبل الانتقال للحديث عن القمم الجماليَّة، أود أن أعرج على ثلاث مساحات من السفوح الجماليَّة المرحة والرمال المتحركة الفكريَّة التي تُحيط بها. تتصل هذه المساحات بالآراء الشائعة التي تُفيد أن الفنون تطوَّرت لبناء مجتمعات أقوى أو أنها مرتبطة ارتباطًا جوهريًّا مع الأخلاق أو السياسة. وسأورد في أدناه تمايزات بين الفَنِّ الذي يؤثر في السؤال المتصل بما الذي يجعل عملًا ما تحفة فَنِّيَّة. لنبدأ من التوكيدات الآتية:

1. **الفنون ليست اجتماعيَّة في جوهرها:** إن نظرت مليًّا في نطاقٍ واسعٍ من التجارب الجماعيَّة في عالم اليوم وعبر تاريخ البشر، ستلحظ اقترانات واضحة بين الأنشطة الفَنِّيَّة والحياة الاجتماعيَّة. إذ كانت الكهوف الباليوليثيَّة (العصر الحجري القديم) المرسومة جدرانها أماكن للاحتفال، وتُشير الأدلة المتوفرة إلى الرقص الجماعيِّ بوصفه نشاطًا ما قبل تاريخي. وهناك الإحساس بالمتعة المشتركة الناجمة عن الوجود بين المناظرين الذين يستمتعون بأداءٍ موسيقيّ. والموسيقى المُقدسة في المناسبات الدينيَّة شديدة التأثير بالنسبة للبعض، وهناك، في مستوى مختلفٍ نسبيًّا، الشعور العميق بالنشوة

والجذل الملاحظ في رقص الأجساد التعبيري المتواقت في عروض الباليه.

وهناك مستوى شخصي أكثر حميميَّة يتصل بالمكافآت التي يحصل عليها العازفون عندما ينجحون في تحقيق التنسيق الإبداعي المطلوب لأداء موسيقى الحجرة، وقد فأجاني أكثر من مغنٍّ كوراليٍّ بالحديث عن سروره العميق للانضمام إلى الفرقة حيث الصوت المفرد في جوقة الإنشاد لا يعادله شيء آخر في التجربة. ليس لي معرفة شخصيَّة بهذا الأمر، لكني درست واشتركت في إنشاد الأغاني- غناء إيقاعي متواصل ورقص في المساء- في غابات غينيا الجديدة وتأملت في حالة الاهتياج من ذلك النوع الذي شاع في أوروبا وأمريكا في تسعينيات القرن العشرين. إنه تبسيطٌ مُجحف حقًّا أن نصف هذه الأحداث بأنها متشابهة فحسب: إنها، بقدر ما أعرف، النشاط ذاته باستثناء أن الفئة العمريَّة للمشاركين في موسيقى الحجرة أكثر تنوعًا، والمكبرات الصوتيَّة في الحفلات الصاخبة تجعل الموسيقى أكثر ارتفاعًا.

ستزيد الموسيقى والرقص، اللذان نصفهما بهذه الطريقة ظاهريًّا، من جرعة التقمص العاطفي، والتعاون، والتضامن الاجتماعيّ. فالبشر كائنات اجتماعيَّة للغاية، إنهم لاعبون في فريق يتبادل أفراده الأفكار ويستمتعون بالصحبة والتواصل فيما بينهم ويخلقون جماعات اجتماعيَّة معقدة ومُلتحمة لتحقيق غايات مشتركة. هل يمكن القول إن الموسيقى والرقص والحكي والفنون الأخرى قد

تطوَّرت خصيصًا لتعزيز الصحة الاجتماعيَّة لجماعات الصيادين- الجامعين، وإن قيمة البقاء هذه بوسعها أن تُفسر عالميَّة الفنون وجاذبيتها والمتعة التي تمنحها؟

مال العديد من أكثر المنظرين حصافةً وفطنةً في تطوُّر الفنون نحو وجهة النظر هذه. إذ وصف عالم الاجتماع أميل دوركايم قبل قرنٍ الأعرافَ والطقوسَ والتقاليدَ الأخلاقيَّةَ، مُبينًا أنها تخدم غرض تعزيز التضامن الاجتماعيّ. وتبنَّى علماء الاجتماع فكرة دوركايم هذه على نطاقٍ واسع، عادِّين إياها تفسيرًا للعديد من الفعاليات الاجتماعيَّة لا سيما الشعائريَّة والطقسيَّة منها. وقالت ألن ديسانياك، في السياق ذاته، إن جذور الغناء والرقص تمتد في تبادل الأدوار عمومًا، والمحاكاة والتبادليَّة في أداء لعبة الأم- الطفل الصغير. ومن المعروف أن الإيماءات والحركات الإيقاعيَّة في رقصات البالغين وغيرها من العروض الأدائيَّة تنمو في الطفولة وتخلق إحساسًا بالانتماء بين الأفراد، وتوطد التماسك الاجتماعي. وبالمثل، تمتدُّ الفعاليات الشعائريَّة والاحتفاليَّة الطابع من مرحلة الصياد- الجامع ما قبل التاريخيَّة إلى الثقافات الفرعيَّة في المجتمعات العامة اليوم والمتمثلة في الأسر والفرق والنوادي والأديان. تقول ديسانياك إن «الاحتفال» هو مصطلح مؤلف من مفردة واحدة، ولكنه في الواقع مجموعة أو حشد من التفصيلات المتسعة «من التنميط، والنبرات المُبرزة، والكلمات، والأصوات، والأفعال، والحركات، والأجساد، والحواشي واللوازم المختلفة» التي تؤلف في النهاية الفنون من

مثل: «النشيد أو الأغنية، واللُّغة الشعريَّة، والحركة المنتظمة، والرقصة الإيمائيَّة، والمحاكاة إلى جانب العرض الأدائي المُعتبر وحتى المُبهر». إنَّ الاحتفالات المُشبعة بالفَنِّ التي نشاهدها في الثقافات البشريَّة تعرض «جمالًا فائقًا ومهارةً وترفًا وقدرةً مذهلةً على التأثير». فلربما كانت الغاية من صنع الفنون هي التأثير في الآلهة، ونقل الرسائل بخصوص النظام والمعنى في النظام الكوني، ولكنها شيدت مجتمعات أقوى خلال فعلها ذلك.

أو ربما هذا ما يبدو عليه الحال قطعًا. مع ذلك، لا يبدي الجميع اقتناعًا بحجة «التماسك» التي اتُخِذت تفسيرًا لظهور الفنون. إذ ربطها ستيفن بينكر بنظريَّة انتقاء الجماعة في التطوُّر: أي فكرة أن الجماعات القويَّة تطوَّرت على وفق أنظمة المقايضة المتبادلة، وأن خصائص الجماعة، أي حجم الفرد وبنائه وتقسيم العمل وغيرها، تُنتقى في مستوى يفوق مستوى الفرد.

وإن تركنا جانبًا الاعتراضات التقنيَّة على نظريَّة انتقاء الجماعة بوصفه مبدأً تطوُّريًا (أجد من جانبي فكرة جذابة)، فإن المثال المعروض الذي يتحدث عن وظيفة مُطورة تؤديها الفنون يبدو ضعيفًا بالنسبة لي. يمكن القول، ابتداءً، إن العمل جماعيًا لخلق موضوع جمالي لا يسهم دائمًا في بناء الصلات الاجتماعيَّة. يورد الكاتب الروسي ليو تولستوي في كتابه (ما الفَنُّ؟)، واقعةً مشهودةً مُضحكة للغاية عن تمرين لعرض أوبرالي. يبدأ تولستوي بوصف عددٍ من عمال المسرح القذرين والمُنهكين والمُنهمكين

في توبيخ أحدهم الآخر. ولكن مزاجهم السيِئ ورداءة طبعهم لم يكن يمثل شيئًا مقارنةً بما بدر عن قائد الأوركسترا. فبينما كان المغني صادح الصوت يهم بإنشاد: «إلى الديار، سأُعيد العروس»، حتى نشز عازف البوق، فما كان من القائد إلا أن يضرب حامل النوتة الموسيقيَّة وهو في غاية الغضب، ويصرخ بوجه العازف بأعلى صوته: «يا لكم من أبقار!..... بل أنتم أشلاء ممزقة». وهكذا، بدؤوا من جديد، ثم توقفوا قليلًا، ثم عاودوا الكرة، واستمروا على هذه الحال لست ساعات. وكرر المُنشد «إلى الديار، سأُعيد العروس» عشرين مرة ومعها تكررت الضربات التي تلقاها حامل النوتة متبوعةً بالتوبيخات والتصحيحات وصرخات المايسترو: «تافهون، حمقى، بُلهاء، خنازير». ولتولستوي مقصد يتجاوز سرد الحكاية، إذ يريد أن يقول إنَّ الفنون الأوروبيَّة النخبويَّة مثل الأوبرا موهنة ومُحبطة حرفيًا، ولذا، فهي ليست فنونًا حقيقيَّة مع أن تعريفها يجب أن يجمع المجتمع البشريَّ معًا. ربما كان تولستوي مُخطئًا في قوله إن الأوبرا ليست فَنًّا مناسبًا، لكنه قطعًا مُحقٌّ في رأيه أن الفنون لا تخلق دائمًا مجتمعات متوادَّة.

تنبسط صناعة الموسيقى على طيف يوجد في أحد طرفيه التمرين الأوبرالي الذي تحدث عنه تولستوي، وفي طرفه الآخر مغنِّية كوراليَّة تقتنص لنفسها مفاخر الاشتراك في معزوفة «القداس الرسميّ» لبيتهوفن أو التبلى بالحميميَّة التي ربما تنبثق من الشعور بالرضا المتبادل عند الاشتراك في موسيقى الحجرة. انشغلت بإحدى المرات

في مناقشة أعمال الحجرة الموسيقيَّة التي أعدَّها بيتهوفن مع زميل لي أستاذ كمان شارك في الكثير من الحفلات الموسيقيَّة في أوروبا. عرضت عليه تسجيلًا قديمًا لرباعيات الروسي أندريه رازموفسكي التي جعلتني أشعر بسرورٍ بالغٍ. تكشف صورة غلاف شريط التسجيل عن العازفين، وهم أربعة من الرجال الجادين الذين حققوا معًا نجاحًا مهنيًّا كبيرًا في عزف الرباعيَّة الوتريَّة في خمسينيات القرن العشرين وستينياته. آه! إنَّ صديقي يعرفهم، وأخبرني أن هؤلاء العازفين بالذات معروفون. إذ كان الاحتقار والنفور السمة السائدة في علاقتهم، وكانوا يتجنَّبون تبادل الأحاديث باستثناء ما يخص منها العمل، ويختارون الإقامة في أربعة فَنادق منفصلة عند سفرهم متى وجدوا لذلك سبيلًا. لم يجب أن يفاجئنا ذلك!؛ الأمر لا يتصل بالموسيقى فحسب، فعوالم الرسم والأدب مشحونةٌ أيضًا بالمنافسة الشديدة والغيرة القاتلة من نجاح الآخرين والانتقام ومشاعر الاستياء والتذمر المتأججة من الأنواع جميعًا.

اعترض بينكر بالعموم على انتقاء الجماعة، لأنه يعتقد أنه لكي يعمل هذا الانتقاء بوصفه عمليَّة تطوُّريَّة فاعلةً، يجب على الخصائص البنائيَّة الفعليَّة للجماعة، مثل حجمها، أن تُنتقى خصيصًا مرات لا حصر لها عبر أجيال بأسلوبٍ مماثلٍ لانتقاء الجينات. وما تعرضه علينا نظريَّة انتقاء الجماعة هو «استعارات مجازيَّة لازبة»: كالعلاقة والتماسك الاجتماعيين، وتوطيد العلاقات، وما إلى ذلك. وبهذا القول، يجادل بينكر، لا يمكنه أن «ينصف المزيج المتناقض

من الدوافع الأنانيَّة والانتهازيَّة والاستراتيجيَّة والترويجيَّة التي تُحفز حقًا مشاعر الفرد حيال جماعته». ورغم أن الرضا والدفء الذي من المحتمل أن يحصل عليه الفرد عند الاشتراك في التجربة الجماعيَّة مُهم للغاية للشخصيَّة البشريَّة، ولذلك يتصدر المنظر عند اجتماع الناس للاستمتاع بأحد العروض الفَنِيَّة، إلا أنَّ ذلك لا يعني أن التجربة الجماعيَّة في ذاتها تُعدُّ جوهريَّة للفنون.

إن التجارب الجماليَّة الرائعة مُمكنة حتى في ظل غياب الإحساس بالوجود المجتمعي الأكبر؛ يمكن لحظ ذلك في استجابة الفرد لمشاهدة منظر طبيعيٍّ جميل، مثلًا، أو قراءة خاصة وصامتة لرواية أو قصيدةٍ أو مشاهدة لوحةٍ أو الاستماع وحيدًا لتسجيل معزوفة «تنويعات جولدبيرغ» للموسيقار باخ. ولأن الفنون اجتماعيَّة في جوهرها، فالطريقة التي تدعيها نظريَّة التماسك الاجتماعي، تتيح لنا توقع أن الناس لن يتزاحموا للإصغاء إلى قراءات المؤلفين لأعمالهم (حيث الجانب الأهم هو حضور الفنان أو المؤلف الأدبي) فحسب، بل إنهم سيجدون متعةً في حضور قراءات الروايات عمومًا. وسيفضلون الوقوف محتشدين لمشاهدة لوحة في متحف بدلًا من الوقوف وحدهم، وسيجتمع عشاق الموسيقى في المعتاد للاستماع إلى المعزوفات. وبالطبع، يشترك قراء الرواية في نوادي الكتب؛ لكن هذه الحقيقة لا تتعلق بقراءة الروايات بقدر ما تتعلق بميل المتحمِّسين لأي من أنواع المتع-من مثل تربية الكلاب أو البستنة أو الحديث في الشأن السياسي-إلى تأسيس النوادي لتنمية مواهبهم.

تتلخص وجهة نظري هنا، والمبنيَّة على البيانات المتوفرة عن الانتقاء الجنسيّ، في أن العمليَّة التطوُّريَّة التي تضع الخُطاب قبالة أحدهم الآخر في المسابقة التي تنتهي في العادة برابحين في مقابل خاسرين حقيقيين تُسهم في تقويض الروح الجماعيَّة التي يفترض أنها تؤدي دورًا جوهريًّا في عمليَّة الانتقاء. وتحتفظ الفنون، بسبب الانتقاء الجنسيِّ، بإحساس عميق يدل على أنّ امرأً ما قد صنعها من أجل امرئٍ آخر. كانت معزوفات آرثر روبنشتين تُجرب في العادة بوصفها مناسبات جماعيَّة يعبر فيها الجمهور عن تقديرهم واحترامهم لعازف بيانو بارع، بينما يشترك هو معهم في توقير وتكريم المؤلفين الموسيقيين الذين تُعرض معزوفاتهم. مع ذلك، قال روبنشتين إن ما أعجبه حقًّا في المعزوفة هو تركيز انتباهه على المنصة وتخيل أنه كان يعزف لها. إن دوافع الفَنِّ، وهذا ما يعرفه حتى داروين، قديمة ومُعقدة، وموجهة نحو المجتمع المحلي، ربما، ومُعدة أيضًا لخلب لب الجمهور أيضًا.

2. **الفنون ليست حِرفًا فحسب:** لقد قلت إن جزءًا من الإثارة في استجابتنا القديمة والمُطورة للفنون يعود إلى تقديرنا للإنجاز التقني. غير أن ذلك لا يعني أن كل مثال على المهارة أو البراعة الحرفيَّة (في عمل السباك أو المحاسب، مثلًا) سيكون مرشحًا للإدراج في خانة الأعمال الفَنِّيَّة.

يفهم أكثريَّة الناس الحِرفة في ضوء منتجاتها الاعتياديَّة: فالنسج، والفخاريات وصنع الأثاث تُعدُّ حِرفًا وصناعاتٍ، لأنها تستخدم

الألياف والطين والخشب لإنتاج مشغولات وأدوات مفيدة. تحتاج صناعات كهذه إلى مهارةٍ حقيقيَّة، وحدٍّ أدنى من الكفاية، لتقديم نتائج مقبولة. ثمة اعتقاد شائع، في الواقع، أنَّ الحِرف تحتاج الكفاية فحسب، خلافًا للفنون مثل الرسم والتأليف الموسيقي وكتابة القصائد التي تتطلب موهبةً خاصةً. وتقبل الفيلسوف البريطاني روبن جورج كولنغوود هذه الأفكار الشائعة المبتذلة، إلا أنه حدد، في ثلاثينيات القرن العشرين، الفرق بين الفَنِّ والحِرفة بطريقةٍ تُساعد في معرفة العناصر التي تتألف منها المشغولات الحِرفيَّة، وتحديد فائدتها من عدمها.

قال كولنغوود إنَّ الحِرفة هي عمل يتطلب مهارةً؛ وهو موجَّهٌ، بصورةٍ متعمدةٍ، نحو تقديم منتج نهائي أو تصميم أداة؛ بمعنى أنَّ الحِرفي يعرِف مُقدمًا الشكل الذي سيبدو عليه المنتج النهائي. وبداهة الحِرفي وحسه الداخلي يؤلفان أحد أهم عناصر ممارسة الحِرفة. إذ يمكن وصف طباخ خبير يتبع وصفة لصنع آيس كريم بالفانيلا بالحِرفي لا بسبب قدرته على توقع جميع أنواع المشكلات التي سيواجهها، بل لأنه يعلم مُسبقًا، وبشكل واضحٍ (لا لبس فيه ولا تعميم)، الشكل الذي سيتخذه هذا النوع من الآيس كريم ومذاقه، إضافةً إلى خبرته بطريقة إعداده. وتبعًا لذلك، يقول كولنغوود إنَّ النتيجة «مُتخيلة مُسبقًا» في الحِرفة ومفهومة فهمًا كاملًا حتى قبل الانتهاء من العمل. وعليه، فإن الطباخ الذي يحاول إعداد قشدة وينتهي به الأمر إلى إعداد جبن قريش حلو المذاق ربما يكون قد

قدم طبقًا لذيذًا بلا قصدٍ منه. وعلى الرغم من شعورنا بالسعادة لنتيجةٍ مثل هذه، إلا أنَّ مغامرات مطبخيَّة من هذا النوع لا تعكس ممارسة مقتدرةً للحِرفة.

والفَنُّ في هذا الجانب تحديدًا مختلفٌ تمام الاختلاف. فهو، على شاكلة الحِرفة، يتطلب ممارسة للمهارة والتقنيَّة، لكن الفَنَّان لا يملك معرفةً مُسبقة بما سيكون عليه شكل المنتج النهائي- أي العمل الفَنِي- عندما يشرعُ في عمله. يقول كولنغوود إنَّ الفَنَّ الحقيقي هو ممارسة منفتحة خلال العمليَّة الإبداعيَّة أمام تغيير جزئي أو كامل في الاتجاه أو الهدف- ومنفتح حتى أمام الضياع الكامل لأي هدفٍ. قد يغير الفَنَّان رأيه، ويستثمر في احتماليَّة جديدة أو يجري تغييرًا مفاجئًا. فإن بدأ شاعر في كتابة ترنيمةٍ في مديح الرئيس الكوبي الراحل فيدل كاسترو ثم انتهى به الحال- حتى خلاف مقصده الأصلي- إلى كتابة مقال عن بشاعة القصائد التي تمدح الدكتاتوريين، فإننا لن ننشغل كثيرًا في السؤال عن كفاية الشاعر، ولن نحكم أن القصيدة، في هذا الجانب، ليست عملًا فَنِيًا.

إننا ندفع المال إلى الحِرفي لصبغ جدران المنازل أو إصلاح الساعات بسبب خبرتهم التقنيَّة؛ فهم يعرفون ما يفعلونه. ويصدق الأمر ذاته على المؤلف الموسيقي الذي يمكنه أن يؤلف القطعة الموسيقيَّة في ذهنه بمعدلٍ أسرع من قدرته على كتابة نوتاتها، ولذا، ربما يظن المراقب الساذج أن هذا الفَنَّان كان يستنسخ نتيجةً مُسبقةً، وأنه فَنَّان متكامل بالمعنى الشائع؛ فَنَّانٌ لا يؤلف موسيقاه قبل

أن يتأكد تمامًا من النتيجة. الحِرفة هي ميدان الوصفات، والأدلة الإرشاديَّة، والصيغ المكتبيَّة، والمناهج. أما الفُنون فهي منفتحة دائمًا، بحسب كولنغوود، أمام المفاجئ، حيث التغيير في مفردة واحدة أو نبرة صوت أو ضربة فرشاة بوسعها أن تُعدل أو حتى تقلب لا المعنى فحسب، بل غاية الفَنَّان ورؤيته بأكملها.

طبق كولنغوود هذا التمايز بين الحِرفة والفَنِّ على إحدى السمات الجوهريَّة في الفنون التاريخيَّة العظيمة التي تعكس تعبيرًا عميقًا عن المشاعر، وميز التعبير الفَنِّي الخاص بالعاطفة عن الممارسة الحِرفيَّة غالبًا للاستثارة العاطفيَّة. إذ يرى كولنغوود أنَّ هذه الاستثارة هي في جوهرها محاولة لاستنهاض نوعٍ محددٍ من الاستجابة العاطفيَّة العامة المُتخيلة مُسبقًا في المناظرين. إنه التحكم بالاستثارة الذي جعلنا نتحدث عن فيلم سينمائي أو رواية صيغيَّة مُصممة لاستدرار حزنٍ محتوم بوصفهما أعمالًا فَنِيَّة «مُستدِرَّة للدموع». هناك الكثير من الأعمال الفَنِيَّة التي تستنهض المشاعر البشريَّة منها الموسيقى الوطنيَّة الحماسيَّة، والعروض الميلودراميَّة، والشعر الوجداني. وبوسع السحرة على المسرح استثارة ردود أفعال مُدهشة ومفاجئة من المناظرين بفضل مهاراتهم الإيهاميَّة التي يقدمون عبرها مشاهد مستحيلة ظاهريًا.

يسبرُ الفَنَّان، من جانبٍ آخر، دواخل العاطفة البشريَّة قاصدًا من ذلك التعبير أو الكشف عن عاطفة فريدة أو شعور فردي. ونهاية كل هذا المجهود قد تتلخَّص في لحظة يعلن فيها الفَنَّان: «هذا كل

شيء، هذا ما كنت أريده.» وعند بلوغ هذه اللحظة، فإن الفَنَّان، إن جاز لنا القول، يكتشفها ويستشعرها كما لو أنها تحدث لأول مرة.

وإن تكفَّلت ممثلةٌ ما، على سبيل المثال، بأداء مهمة استثارة رد فعل عاطفي في المناظرين، فإنها تُعد حِرفيَّة في هذه الحالة بموجب تصنيف كولنغوود. وهذه الحِرفة هي عملٌ جليلٌ ومحترمٌ للغاية يتطلب التقيد بالتعليمات، واكتساب مجموعة من المهارات، ومعرفة التوجيهات. لكنها إن أرادت استكناه الاحتمالات العاطفيَّة والفكريَّة لجزء صعبٍ أو غامضٍ عليها تأديته، أو إن حاولت جعل دوافع الشخصيَّة ومشاعرها واضحةً للمشاهدين وأيضًا لنفسها، فإنها في هذه الحالة تكون مشتركةً في العمل الإبداعي للفَنَّان. إنها لا تكتفي بأداء دور في مسرحيَّة لشكسبير أمام جمهور النظارة، بل تحاول أن تكتشف ماذا يدور في داخل السيدة ماكبث.

قال إيمانويل كانط عن «الجميل» إنّه شيء «يبهجنا من دون أن يعلم مسبقًا أننا نريد منه أن يفعل ذلك». وما قصده كانط هو وجود فكرة مُدركة مُسبقًا للرواية الشائقة أو المعزوفة الجميلة: إنَّ العمل الفَنِّي ليس إجابةً عن مشكلة في العالم، بل هو موضوع للتأمل في مسرح الخيال يعرض مشكلاته الخاصة ويقدم حلولًا لها. إن الرسم بالأرقام يعني تقديم مُنتج حِرفي، بحسب الصيغ المُبينة، في حين أن تقديم رؤية متخيلة جديدة تمامًا لصحراء موهافي الأمريكيَّة، ورسمها على قطعة قماش بيضاء تمامًا يعد فَنًّا. في الواقع، يتعذر إنتاج الفَنِّ ميكانيكيًا على وفق خطة أو منهاج محدد.

يسفر التمييز الأساسي توافقًا، عن الانزعاج الذي يشعر به الكثير من الناس بشأن تضمين عروض أدائيَّة رياضيَّة في الأولمبياد تتصف بجاذبيَّة فَنِيَّة جزئيًا مثل التزلج أو الرقص الفَنِي على الجليد، والسباحة الفَنِيَّة المتزامنة، والألعاب الجمبازيَّة الأخرى. الفوز بسباق المائة متر له معيار واحد هو السرعة القصوى التي تضمن للمتسابق بلوغ خط النهاية أولًا. ومعيار» النجاح» المعروف سلفًا هو العلامة المُميزة لأي حرفة. لكن أنواع الرياضات التي تعتمد الرشاقة والأسلوب لا تعتمد على معيارٍ واحدٍ للفوز، ولذا، تعتمد اللجان على أنظمة نقاط معقدة لتقييم فعاليات مثل هذه. والموضوعيَّة الظاهريَّة لنظام النقاط هي واجهة، بالطبع، تحاول أن تُخفي حقيقة أن الحكم على المتسابقين في هذه الرياضات مرهون بأحكام الذائقة الجماليَّة التي يحتدم الخلاف بشأنها بشكلٍ محتوم. إنَّ ما يجعل الرقص الفَنِي على الجليد والجمباز من بين الأحداث الأولمبيَّة الأكثر شعبيَّة هو تحديدًا أنها، على العكس من القفز الطويل أو رفع الأثقال، عروضٌ فَنِيَّةٌ مبنيَّةٌ على البراعة الفائقة التي يتعذر تقييمها تقييمًا كاملًا بناءً على معيار مُحدد سلفًا. وهذا يجعل الحكم فيها مشحونًا بالجدل والخلاف.

3. **الفنون في جوهرها ليست دينيَّة، أو أخلاقيَّة، أو سياسيَّة:**
تعني طبيعة الفنون المنفتحة والمسباريَّة أيضًا أنها لن تظهر أبدًا، بشكلٍ مستريحٍ، إلى جانب أنظمة القيمة البشريَّة الأخرى على الرغم من تشربها بالعاطفة والقيمة. يتطلب كل من

الدين، والأخلاق، والسياسة درجةً معينةً من الالتزام والولاء للاستقرار المفاهيميّ الذي قد يرغب حتى أكثر الفَنَّانين امتثالًا في اختباره. إنَّ الفنون لا تتوافق أبدًا مع المتطلبات الأخلاقيَّة التي يعتمد عليها أي مجتمع يعمل بصورةٍ طبيعيَّة.

لقد انتفعت الأديان من الفنون منذ عهد الكهوف الباليوليثيَّة. والسبب يعود إلى طبيعتها الأخاذة واللافتة، وحمولاتها الطقوسيَّة والاحتفاليَّة، وقدرتها على سرد القصص المؤثرة والإحساس أن التعقيدات المتضمنة فيها تفرض على الذهن أن يتجاوز الحدود المرسومة بأسلوبٍ ممتعٍ وجذابٍ كما في الرياضة أو الطهي. ولذا، ليس مستغربًا أن ينطوي الجزء الأكبر من الفنون الجميلة في التاريخ على معنى دينيّ، من معبد بارثينون اليوناني إلى كاتدرائيَّة السيدة شارتر الفرنسيَّة، وتاج محل في الهند، ومعبد روثكو الأمريكي؛ ومن الكوميديا الإلهيَّة والفردوس المفقود إلى الإخوة كارامازوف. ومثلما هو معروف، تؤثر المشاعر الدينيَّة تأثيرًا عميقًا في ملايين الناس، ويتضمن تاريخ النظريَّة الجماليَّة توكيدات أن المشاعر الجياشة والسامية التي بوسع الفنون أن تستنهضها مماثلة في جوهرها للمشاعر المُستمدة من الولاء الديني. وعلاوة على ذلك، يشعر الكثير من المؤمنين والعاشقين للفَنِّ أنه ينطوي على مضمونٍ ديني في جوهره.

ونظرًا إلى التعامل مع القيم الأخلاقيَّة عبر العالم أنها منبثقة من الدين، ولأن سرد القصص هو إحدى الوسائل المهمة لتلقين القيم الأخلاقيَّة، ليس مفاجئًا أن تُصبح الأخلاقيات عنصرَ تفاعل آخر

بين الفَنِّ والدين، إلى جانب السياسة. تستثمر الحكومات في الفنون لغرس القيم الأخلاقيَّة والسياسيَّة وتوطيدها. ويستخدم الفَنَّانون من جانبهم الأعمال الفَنِّيَّة للتعبير عن الخوالج الأخلاقيَّة، وتقديم الآراء السياسيَّة. ويطلق الجمهور بدورهم أحكامًا أخلاقيَّة على الأعمال الفَنِّيَّة الأخرى مثلما يفعل أهل السياسة والأساقفة والرقباء. كما تستدعي الشخصيات القصصيَّة بنوعيها الأوغاد والأبطال في الأعمال الأدبيَّة تقييمًا أخلاقيًا. وأما علاقة الأعمال بالتقاليد والقيم التي تجسدها فتنطوي، على الأرجح، على بُعد أخلاقي.

وفي هذا المدى المعقد إلى ما لا نهاية من التفاعلات، ليس هناك دليل مؤكد أن ما هو ديني أو أن التجربة الدينيَّة أو الجماليَّة ستُحسن وضعنا الأخلاقيّ. دافعت الفيلسوفة مارثا نوسباوم لعدة أعوام عن فكرة أن بوسع الأدب، وبشكل ضمني الأفلام وغيرها من الأعمال السرديَّة أن يوسع من خيالنا، ويعرِّضنا قصصيًا لسلوك أخلاقي مثالي ويكيف مشاعرنا ويزودنا بمرشد أخلاقي. وفي سجالٍ معروفٍ معها، ذكر القاضي الفيدرالي والمنظر القانوني، ريتشارد بوسنر، أنه ليس هناك دليل يقول إنَّ النقاد الأدبيين والمختصين باللُّغة الإنكليزيَّة هم أكثر نقاءً أخلاقيًا من غيرهم أو أن الأعمال الأدبيَّة بعامة لها تلك التأثيرات الفكريَّة والتربويَّة العميقة التي تدعيها نوسباوم. بل إن بوسنر ادعى، خلافًا لها، أن الأدب يضع أمام قرائه العديد من النماذج السيئة السلبيَّة. والأدب الكلاسيكي مليء بالفظائع الأخلاقيَّة التي تُقدم أحيانًا بوصفها القوام الأخلاقي

المعتدل لعالمهم:

يكتظ عالم الإلياذة بحوادث الاغتصاب، والنهب، والقتل، والتضحية بالقرابين الحيوانيَّة والبشريَّة، والتسرية والاسترقاق، وكراهيَّة النساء في ثلاثيَّة أوريستيا اليونانيَّة وعدد لا يحصى آخر من الأعمال؛ إضافةً إلى الانتقام الذي يجمد الدم في العروق؛ ومعاداة الساميَّة في عددٍ هائل من الأعمال الأدبيَّة، بما فيها مسرحيات شكسبير وروايات ديكنز؛ وأيضًا التمييز المبني على العرق والجنس؛ ورهاب المثليَّة (فكر فقط في تريلوس وكريسدا لشكسبير، وموت في البندقيَّة لتوماس مان)؛ والملكيَّة والارستقراطيَّة وأنظمة الطبقة وغيرها من أشكال التراتبيَّة الهرميَّة غير الشرعيَّة (مثلما تبدو لنا)؛ والاستعماريَّة والإمبرياليَّة، والظلاميَّة الدينيَّة والعنف المجاني والتعذيب (كما في حالة إياغو في مسرحيَّة عُطيل)، وارتكاب الجرائم، وإدمان الكحول والمخدِّرات، والتنميط القاسي والساديَّة وغيرها.

وفي مقابل هذه الأمثلة التي تقشعر لها الأبدان (القائمة التي قدمها بوسنر طويلة)، هناك أمثلة على السمو الأخلاقيِّ في الأدب والدراما. المشكلة أنَّ العديد من الأعمال التثقيفيَّة والتهذيبيَّة ـ مثل كوخ العم توم ورحلة الحاج من هذا العالم إلى ما هو آت، مثلًا ـ لا تُعد أفضل أعمال الجنس الأدبي. ولا يتصل الرأي الذي يود بوسنر تقديمه، مثلما عبَّر بيتر لامارك بلطفٍ، بإنكار التأثيرات الأخلاقيَّة النافعة التي يمكن للأدب ممارستها؛ بل إنه يقول، بسهولةٍ ويسر،

إنَّ هذه المنافع غامضة للغاية ومُشتَّتة ومتناقضة ظاهريًّا، وإنها دليل ضعيف لا يغني من جوع من حيث دعم الادعاء الذي يفيد أنَّ التهذيب الأخلاقيَّ هو الإنجاز الرئيس للأدب.

تغدو مواجهات الفَنِّ مع الأخلاق والسياسة صعبةً بسبب أن الأنظمة الأخلاقيَّة والاجتماعيَّة تتطلب الالتزام بالقواعد والامتثال لها. إذ تدعو الأنظمة الأخلاقيَّة أو القضائيَّة إلى أن يكون الناس صالحين، وهي تفضل (أو تحتاج إلى) سرديات تُساعد في تحقيق هذه الغاية. والعامل الأهم في الفَنِّ لا يفرض على الشخصيات التي يصورها قصصيًّا أن تكون جيدةً وصالحةً، بل أن تكون مثيرة للاهتمام. ومصداق ذلك شخصيات أوديب وريتشارد الثالث وبيكي شارب في رواية سوق الأضاليل. ولا أعتقد أن هذا هو مجرد تقليد ثقافي: إنه نتيجة طبيعيَّة لحقيقة أن القصة هي بناء متخيل (ومن ثَم، فهي معزولة جزئيًّا عن الأحكام الأخلاقيَّة)، وتسعى إلى لفت الانتباه. لذا، فحتى أمثلة الأدب المُبكرة- مثل الإلياذة والأوديسة، مثلًا- تأخذ جمهورها إلى آفاق تتجاوز البناء الأخلاقيَّ. وبفعلها هذا، تقوض هذه الأعمال عمليًّا الأخلاقَ، وهذا هو أحد الأسباب الذي جعل أفلاطون يرغب بطرد هوميروس من دولته الفاضلة.

يظهر منظر الإرادة البشريَّة، بتنوعه وألوانه بمقابل المنظر الفَنِّي المتعدد في أشكاله وتفاصيله. وهذا صحيح تحديدًا في الطريقة المؤسفة التي نُفذ فيها الجزء الأكبر من النقد الأكاديميِّ في الجيل الأخير. قد يبدو اكتشافًا مثيرًا لنا أن نعلم أن رديارد كبلنغ كان عرقيًّا،

وأن جين أوستن ربما لم تكن متأثرة كثيرًا بتجارة الرقيق، ومع أن هذه الحقائق تذكرنا أن الماضي هو بلاد أجنبيَّة غريبة، إلا أنها لا تخبرنا الكثير عن فَنِّهم. تتمحور السياسة تحديدًا حول الخطط والرؤى التي تُنفذ اليوم ابتغاء تحسين أوضاعنا الحياتيَّة. أما الفنون، مثلما نلحظها في قصائد جون ميلتون أو رباعيات بيتهوفن، فهي معنيَّة بجوانب كثيرة في الوضع البشريِّ غير متاحة «للإنماء والتحسين» على يد اللجان الأخلاقيَّة أو التشريعات القضائيَّة. ومثلما ذكر المنظر الأدبي، إيهاب حسن، «عندما تغزو السياسة حياتنا، فإنها تميلُ إلى إضفاء طابع خارجي على جميع مصاعب الوجود. إنها تجعلهم حرفيًا سطحيين بطريقة لا تشبه أبدًا ما كان عليه سوفوكليس وشكسبير وباسكال. المأساة ليست ظلمًا».

4. **التقاليد الفَنِّيَّة الرفيعة تتطلب الانفرادية:** ما السبب الذي يجعل أي امرئٍ يشعر بالحرج عندما يشاهد امرأتين في حفلةٍ ترتديان، توافقًا، فستان السهرة ذاته؟ أين تعلمنا الرد بهذه الطريقة؟ الإجابة عن هذا السؤال هي أننا لم نتعلم ذلك ببساطة مثلما تعلمنا إشارات الطريق. إنَّ مرد الإحساس بالحرج نابع من الإدراك الفِطري لضرورة أن يمثل الفستان-إضافة إلى تصفيف الشعر والمكياج والحُلي- في سياق الحفلة تعبيرًا عن الشخصيَّة الفرديَّة أو أن يظهر أصالة الشخص. فالحفلة هي مناسبة للعرض- مبهرجة أو متحفظة- سواء أكانت المرأة شابة تُخالط الخُطاب أو متزوجة وسعيدة

وتكشف عن ذوقٍ شخصي فقط (أو تكشف عن مكانتها الاجتماعيَّة). نتوقع، في الحياة الاجتماعيَّة بعامة، أن نُقدم بطريقةٍ تُظهر الاختلافات المُميزة في الرؤيَة وأسلوب التعبير بيننا والآخرين لا سيما في المناسبات التي تشتمل عرضًا لذواتنا. وعلى كل امرئٍ أن يكون هو ذاته بطريقةٍ ما. إن وصف «مُميز» للرجل أو المرأة هو إطراء محمود.

وإن كان التمايز الشخصي هو المطمح الأساس في الحياة الاجتماعيَّة، فإنه أهم من ذلك بكثير في عالم الفَنِ. إنَّ الرغبة في رؤية شخصيَّة فَنِيَّة قويَّة تفرض فرادتها المُميزة على أداء فَنِيٍّ خلاق تبدو عالميَّة. وبالمثل، فإنَّ الافتتان، وأحيانًا الهوس، بالتعبير الفردي هو دليل على أن هذا التعبير ما هو سوى امتداد في الفنون لتكيُّف مُطورٍ مهم للتقييم والتمييز بين-الشخصي؛ إنه شيء ما تحقق، لا شك، عبر مسار من مسارات الانتقاء الجنسيّ. وقد أُغري بعض المنظرين بالاعتقاد أن الفنون كانت أقل انفراديَّة قبل ظهور الرأسماليَّة، أو أن حقيقة عدم توقيع المنحوتات والأعمال الفَنِيَّة في المجتمعات القبليَّة تُبين أن انفراديَّة التعبير لم تكن مهمة عالميًا. إلا أن الأدلة المتوفرة تدحض بشدةٍ هذه الفرضيَّة. إنَّ عدم توجيه دعوة للحرفيين المهرة الذين شيدوا وزينوا الكاتدرائيات في العصور الوسطى لتوقيع إسهاماتهم ومشاركاتهم في هذه الجهود الجماعيَّة العظيمة لا يعني أن العمل الذي نفذه أفرادٌ معروفون بالمهارة لم يكن يحظى بالإعجاب في وقته. ودراستي الميدانيَّة في القرى النائية في غينيا الجديدة تُبين

بوضوحٍ أن أعمال الراقصين والشعراء والنقاشين الأفراد كانت مدار اهتمامٍ كبير. وبالطبع، لم تكن المنحوتات والتماثيل الحجريَّة توقع حتى وقت قريبٍ جدًّا ـ لأنه ما السبب الذي يدفع الفَنَّان إلى توقيع عمله في مجتمعٍ صغير متعارف ومتآلف، ويعرف فيه الجميع من نفَّذ هذا أو ذاك العمل، وفي وقتٍ لم يكن هناك تدوين كتابي على أي حال.

وللثقافات المختلفة الممتدة من غينيا الجديدة إلى نيويورك أساليب متنوعة في التعامل مع الانفراديَّة الفَنِّيَّة: في الهند، يعامل التقليد التقليديّ أغلبيَّة المغنيين والراقصين وعازفي الآلات الموسيقيَّة بنحوٍ مشابه لمعاملتهم في أوروبا، في حين تعرضت الانفراديَّة الفَنِّيَّة في الصين، إلى حدٍّ ما، إلى الانتقاص والتقليل من شأنها في مراحل معينة بفعل خطاب التواضع والمحو الذاتي. مع ذلك، ليس هناك إرث فَنِّيٌّ حيٌّ يمكن أن نقول عنه إنه كان يتجاهل الأفراد الذين ينفذون الأعمال الفَنِّيَّة أو لا يقيم لهم وزنًا. إن الإرث الأدائيّ الغربي بأكمله هو إرث الشخصيات القويَّة المؤثرة التي أنتجت عروضًا أدائيَّة فريدة خاصة بهم. ولهذا نصفهم بالنجوم.

مع ذلك، يصدق الأمر نفسه على الفنون الخلاقة المعتمدة، إذ الرغبة في تجربة فرديَّة متميزة أو عاطفيَّة ناضجة أو التعبير عن فرادة الشخصيَّة تجذب الناس إلى الفَنِّ. إنَّ الفَنَّانين الذين نجحت أعمالهم وحققت حضورًا لافتًا في الثقافات المختلفة هم أفرادٌ تميز نتاجهم الفَنِّي بنبرة عاطفيَّة مُميزة وثابتة سواء في أعمالهم

الفَنِيَّة الفرديَّة أو في مجمل مُنجزهم الفَنِّي، ومن هؤلاء، على سبيل المثال لا الحصر: ليوناردو دافَنشي، وريتشارد فاغنر، وجين أوستن، وكاتسوشيكا هوكوساي، وشيلر، وسيرفانتس، وسيشو تويو، وسيزان، وهوميروس، ويوهانس براهمس، وموراساكي شيكيبو، وشكسبير، وماتسو باشو، ومونيه، وديستوفسكي.

وهنا يبدو لي أننا نواجه إمكانيَّة غريزيَّة مُطورة مهمة للغاية لا سيما للفنون. وقد اكتسبنا هذه الإمكانيَّة بالقدر نفسه الذي اكتسبنا فيه غيرها من الإمكانات الأساسيَّة المُطورة مثل الشعور بالشبع والرضا بعد تناول الطعام أو حل المشكلات. وعلى شاكلة غيرها من الإمكانات المُطورة الخاصة بالمتعة، تتصف الحساسيَّة الفرديَّة حيال الفَنِّ بالتنوع بين السكان. إذ تُمثل الفنون للبعض مصدرًا للمتعة المتواصلة الناجمة عن الإحساس بالدخول في مشاعر عقل ليس عقلك. وهذا بالضبط ما يحدث، وما نحصل عليه عند الانغمار في أجواء الأوديسة، والنظر مباشرةً في السطح المرسوم المضطرب لمونيه، أو في مياه بِركة ما، أو من الفكاهة والإحساس بالحياة في رواية جين أوستن للقيل والقال في عائلة بينيت في روايتها « كبرياء وتحامل « أو من الصوت التواق في شعر الايرلندي وليم بتلر ييتس.

يمكن البرهنة على انفراديَّة التشبع العاطفي في الفَنِّ بتجربة فلسفيَّة فكريَّة. لنفكر في عملٍ يكشف عن إحساسٍ عميق مُفعم وتعبير عاطفي هائل، مثل الذي نلحظه في سمفونيَّة رقم 4 للموسيقار براهمس المبنيَّة على سلم مي الموسيقي الصغير. هذا

العمل مغمور بالكآبة، أو بشعور لا نتلمسه، هذا ما يبدو لنا، في أي عمل موسيقي آخر؛ إنه شعور متأصل في النغمات وفي بناء أجزاء المقطوعة المتنوعة. والآن لنفترض أن التطوُّرات في مجال التحكم العقاقيريّ بالأمزجة والعواطف، في غضون مائة عام، قد بلغت مستوًى رفيعًا يمكنك بموجبه أن تشتري حبة دواء بوسعها أن تمنحك شعورًا عاطفيًّا معينًا عند سماعك السمفونيَّة: ابلعها وستجرب الشعور العاطفي ذاته الذي تستمده من الاستماع إلى معزوفات هذا الموسيقار. هل بوسعك أن تتخيل أنك تتناول حبة لادخار تكلفة شراء تذكرتين إلى الحفلة الموسيقيَّة، أو حتى الوقت الذي تُنفقه في الإصغاء إلى تسجيل لهذه المعزوفة؟

والإجابة عن هذا السؤال ، على الأرجح، كلا، والسبب يخبرنا بشيء عن طبيعة التعبير الجماليّ. فليست العاطفة والمشاعر هي الشيء الوحيد الذي نريده من الفَنِّ، بل إنه التعبير الفَنِّي الفرديّ - بمعنى كيف تتجلى المشاعر في الفَنِّ من خلال التقنيَّة والبناء والتوازن ودمج الأصوات. فالأعمال الموسيقيَّة ليست جميلة لأنها تُثير فينا المشاعر ذاتها التي ربما تُثيرها فينا المُخدِّرات؛ مع ذلك، يكمن جمالها في كيفيَّة بناء المشاعر عبر البناء الكُلي للموسيقى ذاتها. تنبه أحدٌ ما أن المرء قد يستمر في تذكر الأجواء العاطفيَّة في رواية ما حتى بعد أعوام من نسيانه شخصياتها وأحداثها. وهذا أيضًا متوافق مع فكرة أن نغمة الفَنِّ العاطفيَّة تصل إلى أعماق العقل، لا عن طريق التحكم بالأمزجة العامة أو أنواع المشاعر، إنما عبر خلق

عمل فَنِّيَ فردي للغاية يمور بمشاعر عميقةٍ جياشةٍ.

نعم، نرغب أن نستقي المشاعر من الفَنِّ؛ لكن هذه المشاعر ليست هي الغاية التي يؤلف الفَنُّ وسيلة لها؛ إذ الوسيلة هي الغاية ذاتها في حالة الفَنِّ. يستتبع ذلك أن أقراص العاطفة لا تحل أبدًا محل الفَنِّ، لأنه لا شيء يمكنه تعويض التعبير العاطفي المستمد من تجربة بناء جمالي معقد يخلقه كائن بشريٌّ آخر. وبلغة الاستعارات المجازيَّة، فإن الفَنَّ هو ميدانٌ بشريٌّ آخر متجسد بالأصوات والكلمات أو الألوان لا باللحم والدم. وإن كنت فَنَّانًا، فإن الوسيلة الأكثر ثباتًا ورسوخًا لتحقيق نجاح فَنِّي دائم هو في خلق أعمال ممتعة جماليًّا ومُشبعة بالعاطفة، ولا سيما التعبير عن عواطف مُميزة يمكنك أن تتخيل أنها مشاعرك الخاصة. الإفراط في التعبير عن المشاعر في الفَنِّ هو تعبير عن عواطف يشترك فيها الجميع؛ ولذا، تندرج أوبرا الصابون في خانة الأنواع الفَنِّيَّة، مع أنَّ منْ يشاهد هذا النوع من الأعمال لا يهتم كثيرًا بمعرفة مؤلفيها. وعلى النقيض منها هناك الأعمال الفَنِّيَّة العظيمة، مثل الأعمال الأوبراليَّة الفخمة، التي تتصف بمضمونها العاطفي المُميز، فإن أحببناها، فلن يسعنا سوى التساؤل عن حقيقة مؤلفيها، وموزارت وفاغنر مثالان ساطعان في هذا المجال.

وحضور نغمة عاطفيَّة فرديَّة في العمل الفَنِّي يعدُّ أساسيًّا حتى في حالة الفَنَّانين الثانويين نسبيًّا. كان الموسيقي الروسي سيرجي ركمانينوف ينظم معزوفته بالتزامن مع نظم صديقه نيقولاي متنر.

ومع أن موسيقى متنر تستحق رواجًا أكبر مما تحظى به حاليًا، إلا أنها لا يمكن أن تُضاهي موسيقى ركمانينوف، على الرغم من التشابه الأسلوبي بينهما. لموسيقى ركمانينوف قدرة مباشرة على استثارة مزاج واضح ومُميز في ذهن المُستمع الذي يتملكه شعور غامض بالشخصيَّة الموسيقيَّة المتفردة الحاضرة في المعزوفة، على النقيض من موسيقى متنر التي لا يمكنها التعبير عن الأجواء الشخصيَّة التأمليَّة والمتميزة رغم رشاقة نغماتها وأوجه التشابه الأسلوبيَّة التي تجمعها بموسيقى ركمانينوف.

وأعتقد، عند تطوير فكرة داروين الأصليَّة، أن هذا الولع بالفَنِّ، بوصفه تعبيرًا عاطفيًا، نابعٌ من رغبة أن نرى من خلال العمل الفَنِّي شخصيَّة إنسانيَّة أخرى: إنه نابع من الرغبة في معرفة امرئٍ آخر. وعندما يستخف المتهكمون بنقد الفَنِّ بوصفه «ثرثرة رفيعة المستوى»، فإنهم لا بدَّ يقصدون شيئًا ما. إنَّ الحديث عن الفَنِّ هو وسيلة غير مباشرة للحديث عن الحياة الداخليَّة لأشخاصٍ آخرين: أي الفَنَّانين، مع أن الأمر يبدو غريبًا. في العصر البليستوسيني، حيث الرسومات والمنحوتات متاحةٌ، فإن أي تعبير جمالي قد نشعر بالمتعة فيه قد يستمد من امرئٍ حيّ. وبعد اختراع الكتابة والتسجيل البصري والصوتي لاحقًا، باتَ مُمكنًا الاستمتاع بالأعمال الفَنِيَّة التي خلقها الأموات من الرجال والنساء. وإن كان الفَنُّ هو معلم كفاية أثري في حقل المغازلة، أو وسيلة لمعرفة عقل آخر في تبادل اجتماعي، يتبع ذلك أنَّ حب الفَنِّ الذي خلقه الموتى هو خطأ تطوُّري. وإن كان هذا هو الحال، فإنه خطأ يشير بعمق إلى المتعة التي نحس بها في جميع الفنون في الوقت الحاضر.

4

لقد كان هدفي، منذ بداية هذا الكتاب، هو جلاء الخصائص العامة للفنون من حيث التكيفات المُطورة. وعلى الرغم من إحالتي المتكررة إلى المُعتمد القياسي، إلا أني كتبت بقصد أن أُضمِّن في تحليلي ما قد يتعرض إلى التجاهل بوصفه فَنًّا شعبيًّا تافهًا. وإن كان تحليلي صحيحًا، فإن عليه أن يساعدنا على الحديث بقدرٍ أكبر من الذكاء عن نطاق الفَنِّ الذي يتحرك من قصص ما قبل النوم وسلسلة شارع السمسم التلفازيَّة الأمريكيَّة إلى روايات البالغين وأوبرا الصابون والروايات العاطفيَّة والأفلام السينمائيَّة القياسيَّة التي تنتجها هوليوود.

مع ذلك، لا ينبغي للانفتاح الذهني بشأن تضمين الأعمال المُسلية تحت مُسمى الفَنِّ أن يصرف انتباهنا عن الخصائص والصفات النادرة والثابتة للفَنِّ الرفيع والسامي. وأود في هذه الخاتمة أن أُقدم صورةً عن الخصائص الأساسيَّة المتأصلة في الأعمال الفَنِيَّة العظيمة، الروائع التي تمكنت من اجتياز اختبار الزمن الذي وضعه الفيلسوف ديفيد هيوم، وعكست كُلَّ ما من شأنه البرهنة على سطوتها وتأثيرها في المخيلة الإنسانيَّة. وعلاقة هذه الخصائص بطبيعتنا المُطورة غامضةٌ في أفضل الفروض، لكنها حقيقيَّةٌ وجديرة بالتأمل

وإعمال الفكر. ركزت في تحليلي على أربع خصائص أساسيَّة، هي: التعقيد الشديد، والمضمون الفكري الرصين، وإحساس مُلح أو عميق بالغرض، والنأي عن المتع والرغبات البشريَّة العاديَّة. وأود، في الختام، أن أُبين كيف أن الكيتش أو الفَنَّ الهابط، من خلال الادعاء بحيازته هذه القيم، يبدو لنا بوصفه الأسوأ بين جميع العوالم الجماليَّة.

1. **التعقيد:** قارن أرسطو بين الأعمال الفَنِّيَّة والحيوانات من حيث احتواؤهما على أجزاء متصلة عُضويًّا من وجهة نظر تجربة المناظر، وحدد حقيقة مهمةً تخص جميع أعمال الفَنِّ المقبولة والملائمة عن طريق القول بإمكانيَّة تمتعهما كليهما ـ أي الأعمال الفَنِّيَّة والحيوانات ـ بالجمال: إذ تتصل الأجزاء المؤلفة لكُلٍّ منهما بأسلوبٍ مثمرٍ ضمن بنائهما الكلي. بناءً على ذلك، يتعذر القول إن «بوسعك تغيير» مفردة في قصيدة لشكسبير أو نغمة في معزوفة لشوبرت من دون الانتقاص من المضمون الجمالي للعمل بأكمله. وإن نظرنا إلى الفنون العظيمة من وجهة النظر هذه، فلا بدَّ من أن هذا الفَنَّ يستثير المتعة من خلال تقديمه أعلى درجات المعنى ـ التعقيد التي يمكن للعقل أن يستوعبها إلى الجمهور. وبداهةً، تتباين قابليات العقول على استيعاب المعاني بالغة التعقيد: إذ سيعتمد ذلك على النضج، وقابليَّة التذكر والإلمام بالإحالات الثقافيَّة والذكاء العام والقدرة

على الاستدلال، وأيضًا على حساسيَّة الفرد إزاء الواسطة الفَنِّيَّة (فحتى العبقري قد لا يبدي استجابة لبعض الأشكال الفَنِّيَّة؛ فلاديمير نابكوف، مثلًا، فشل في تقدير الموسيقى، ومثلة الفيلسوف كانط الذي أظهر نفورًا من اللون في الرسم).

إنَّ التعقيد لا يعني مجرد التشديد والتضييق، بل يعني العلاقات المتداخلة والمهمة للغاية في الشعر وبناء الحبكة والإيقاع الدرامي في مسرحيَّة مثل الملك لير لشكسبير. وإن كان فهم التفاصيل الدقيقة والمعقدة في عمل فَنِّي يعد مُرهِقًا للمشاهدين، فإنه يتطلب من الفَنَّانين قدرات غير طبيعيَّة. يقول عالم النفس ومؤرخ العبقريَّة العلميَّة والفَنِّيَّة، دين سيمنتن، إن أكثريَّة المبدعين اللامعين في تاريخ الفنون كانوا، من دون استثناء على ما يبدو، من فائقي الذكاء، وهذا ما يجب أن يكونوا عليه. وإن خمن أساتذة الشطرنج الحركات المحتملة للقطع الاثنتين والثلاثين في مربعات الرقعة الستين، فإن على مؤلف الموسيقى الأوبراليَّة أن يؤدي عمله في لعبة شطرنج مماثلة خماسيَّة أو سُداسيَّة الأبعاد، إذ يضع القصة ويرسم ملامح الشخصيات وينظم الشعر والحدث والحبكة، والأهم مناغمة المحتوى الموسيقي في بناء متكامل متحد، حيث يحسب حساب كل حركة ونغمة. ويقول موجز، تعمل الروائع الفَنِّيَّة على صهر العناصر الوفيرة المختلفة معًا، وترصف طبقات المعاني في بناء متكامل وفريد ومتماسك.

تبعًا لذلك، فإن أعمالًا فَنِّيَّة مثل أوبرا فارس الوردة للموسيقي

الألماني ريتشارد شتراوس أو الحرب والسلام لتولستوي، فليست مجرد منجزات فَنِيَّة، بل هما أشبه بمعجزتين. إن الأعمال الفَنِيَّة الرفيعة تتفوق حتى على أكثر الأفعال البشريَّة رفعةً مثل الشطرنج والرياضيات أو العلم ذاته، لأن فيها تتحد جميع جوانب التجربة البشريَّة مثل الفكر والإرادة والعواطف والقيم الإنسانيَّة بأنواعها كافة (بما فيها القبح والشر). من الناحية النفسيَّة، فإن بعضًا من أشد اللحظات وقعًا في النفس في التجربة الجماليَّة، اللحظات التي من المحتمل أن نتذكرها طوال حياتنا، هي تلك اللحظات حيث يوجد كل حدث أو عنصر من الأحداث والعناصر التي تشكل قوام رواية أو أوبرا أو قصيدة أو سوناتا أو لوحة في مكانه الصحيح. إن الأعمال الأكثر رُقيًا وسموًا هي التي تجذبنا إليها حتى نستسلم لأكثر التجارب المُتخيلة عُمقًا وثراءً. إنها الأعمال التي تتسم بأعلى درجات الصفاء والتساوق.

2. **المحتوى الجاد والرصين:** إن الحب والموت والمصير موضوعات شائعة في الأعمال الفَنِيَّة العظيمة. ويشغل موضوع خلاص الروح والثواب في الآخرة موقعًا محوريًا في بعض الكتابات الدينيَّة مع أننا نلحظ حتى في النصوص الأكثر تأثرًا بالدين، من ملحمة گلگامش إلى الوقت الحاضر، حضور بعض التلميحات المأساويَّة التي تقول إنَّ الخلاص قد لا يكون المصير المُقدر للإنسان. والروائع الفَنِيَّة ليست بحاجة إلى أن تتلحف بالكآبة والصرامة، ويمكنها

أن تنتهي نهايةً مرحةً، ومصداق ذلك النهايات السعيدة في روايات جين أوستن، لكنها حتى لو انتهت هذه النهاية السارة والسعيدة، فإنها تُلمح ضمنيًا إن لم يكن للجانب المُظلم من الوجود البشريّ، فعلى الأقل إلى ما يمكن وصفه بالرؤية الواقعيَّة لنهائيَّة الحياة والمطامح. ويتمتع موزارت بالقدرة على تقديم ما يجده الكثير من المستمعين مُذهلًا وآسرًا. إن قدرة الموسيقار شوبرت على التعبير عن الحزن في المقامات الموسيقيَّة الرئيسة، إضافة إلى خصائص موسيقاه الباهرة الأخرى، تمنحه مكانًا راسخًا في مَجمع الآلهة الفَنِّي. وبنحوٍ مشابهٍ، تنتهي مسرحيات شكسبير الكوميديَّة، وهذا متوقع بزواج الشخصيات الرئيسة، مع أن حضور الشخصيات التعيسة مثل شايلوك وكاليبان الذين يعيشون بمرارةٍ وخذلانٍ غير مُستثنى فيها، فكما في الحياة، تُنبهنا هذه الأعمال الفَنِيَّة أن النهاية السعيدة ليست للجميع. ويصر تشيخوف من جانبه أنه كتب أعمالًا كوميديَّة، مع أن الواقعيَّة المُحزنة والكئيبة تُضفي على أعماله عمقًا يضعها في مصاف المنجزات الفَنِيَّة الأكثر سموًّا في العصر الحديث.

مع ذلك، يمكن القول إنَّ الفنون لا تكتسب صفة العظمة عن طريق التمتع بالجاذبيَّة أو الجمال فحسب، ويمكن البرهنة على ذلك من خلال التفكير بالتباس الموقع الذي تشغله الأفعال الجنسيَّة في الأعمال الفَنِيَّة. فرغم شيوع موضوع الحب في الفنون التمثيليَّة في

العالم أجمع، إلا أنَّ الإيروسيَّة المباشرة لا تحظى بأهميَّة كبيرةٍ أو لا تحضر حضورًا مباشرًا في أمات الأعمال الفَنِّيَّة. ومن السهولة بمكان، في رأيي، أن نعزو ذلك إلى القمع الاجتماعي حصرًا؛ فحتى الأنواع الفَنِّيَّة التي تتيح المجال للثقافة الفرعيَّة الإيروسيَّة بالحضور، مثل الطباعة التصويريَّة على الخشب في اليابان، إلا أن الأعمال الإيروسيَّة الصريحة لا تُصنف ضمن المنجزات الفَنِّيَّة الرفيعة. وبالمثل، لا يمكن أن نعزو ذلك، في رأيي، إلى النفور الفِطري والعام من الممارسة الجنسيَّة العلنيَّة. إن هذه المسألة جديرةٌ بتعليق من وجهة النظر التطوُّريَّة.

يجب على علم النفس التطوُّريّ المعني بالفَنِّ أن يبدأ من نقطةٍ ما، وقد تضمنت بعضٌ من التكهنات المُبكرة في هذا الحقل، التي تعود بدايتها إلى عقدٍ أو أكثر، ملحوظات صريحة ومباشرة عن جوانب كثيرة كان أحدها تحليل جاذبيَّة الإناث وفقًا لنسبة الخصر إلى الورك. ويقدر الإمكانيَّة الواضحة لتطبيق نظريَّة الجمال كما هي على تمثلات الجسد الأنثوي عبر التاريخ، تخبرنا هذه النظريَّة الكثير عن موقع الحب، بتوتراته وتعقيداته الدائمة، بوصفه أحد المواضيع الأثيرة في الفنون. والجنس ذاته موضوع بسيط للغاية. إذ يعامل المحتوى الإيروسي في الجزء الأكبر من الأعمال الأدبيَّة والفَنِّيَّة بوصفه إما موضوعًا للفواصل الكوميديَّة وإما عنصرًا ثانويًّا في حبكة المأساة. وليس من المرجح أن تظهر الإيروسيَّة الخالصة بوصفها موضوعًا في عمل فَنِّي عظيم مثلما أنه من غير المُرجح

أن يكون اللون الأخضر النقي أو منظرٌ طبيعيٌّ جميلٌ من العصر البليستوسيني موضوعًا في اللوحات العظيمة. من المحتمل أن تحفة فَنِيَّة خالدة عن منظر طبيعيٍ متكامل وجميل سوف تستخدم هذا المحتوى الإيروسي أو اللون الأخضر كخلفيَّة في تصوير موضوع الطرد من جنة عدن، وهذا يعني أنها لن تتخذ أيًّ منهما موضوعًا رئيسًا لها. إن المضامين التطوُّريَّة لنسبة الخصر إلى الورك بالنسبة لتاريخ الفَنِّ لا تختلف عن المضامين التطوُّريَّة لحضور الحلاوة في الطعام. ووجود أنواع السُّكر في جميع المطابخ، وحقيقة أن الحلاوة تجعل الأطعمة شهيَّة أكثر لأسباب تطوُّريَّة لا تعني أن الناس سيتخذون من كأسٍ من شراب الذرة أو طبقٍ من السُّكر وجبةً عَشاء.

3. **الغرض:** مثلما أن شدة تعقيد البناء وجديَّة الموضوع والتعبير هما من العلامات الدالة على الأعمال الفَنِيَّة العظيمة، كذلك أصالة الغرض الفَنِي التي تُمثل دليلًا آخر-إنه الإحساس أن الفَنَّان يقصد الكتابة بهذا النحو. في دراسته المتميزة عن التفوق والإتقان في الفنون والعلوم بعنوان الإنجاز البشريِّ، قدم تشارلز موري فكرةً تُفيد أن الفَنَّ الأكثر سموًّا يميل إلى أن يخلق بإزاء خلفيَّة ثقافيَّة لما اصطلح على تسميته «الجمال المتعالي»؛ أي الإحساس أن الجمال الحقيقي موجود، وأن هناك حقيقة موضوعيَّة، وأن الصلاح هو قيمة جوهريَّة مستقلة عن الثقافات والخيارات البشريَّة. يقول موري إن هذه الأنواع الثلاثة، عند وضعها معًا، تعزز «الرؤية

الأخلاقيَّة» المُمثِّلة لإحدى خصائص الفَنِّ الأكثر قدرةً على البقاء: «انتزع الرؤية الأخلاقيَّة، وستتحول لوحة 'الثالث من أيار» (1808) لغويًّا إلى رسم كاريكاتوري عنيف. «انتزع الرؤية الأخلاقيَّة وسيتحول هكلبري إلى توم سوير». أن ربط موري مع هذه الفكرة الادعاء الذي يقول: «إنّ الإنجاز العظيم في الفنون يعتمد على ثقافةٍ لها تصور واضح وشائع عن ما هو جيد وصالح....إنّ الفَنَّ الذي يخلق بظل غياب هذا التصور الواضح، سيكون، على الأرجح باهتًا في مضمونه ومؤقتًا في تأثيره».

وهذا يتوافق مع وجهة نظر تولستوي التي يقول فيها إن القيمة الفَنِّيَّة تتحقق فقط عندما يعبر العمل الفَنِّي عن قيم صانعه الأصيلة، لا سيما إن كانت هذه القيم مشتركة ما بين الفَنَّان وثقافته أو مجتمعه المحلي. انتقد تولستوي الفَنَّ الحديث واصفًا إياه بالمُسلِّي والخاوي روحيًّا معًا، لكنه أغدق بالمديح والثناء على الفَنِّ الشعبي البسيط لا سيما الفَنُّ الشعبيُّ الخاص بطبقة الفلاحين الروس. ولو عاش تولستوي جيلًا بعد ذلك، لكان من المحتمل أن يثني على الفَنِّ البدائيِّ للمجتمعات القبليَّة، لا بسبب رغبته في دعم البرامج الحداثيَّة لبيكاسو أو الرسام البريطاني روجر فراي، بل لنصرة فكرة أن الفَنَّ الصادق للهمج النبلاء تُعبر عن القيم الروحيَّة الأصيلة التي يرفضها المجتمع الحديث. يقول كُلٌّ من تولستوي وموري إنَّ أفضل الفنون هي التي تُنتجها مجتمعات تؤمن بشيء ما.

إلا أنَّ المجتمعات، على وجه العموم، لا تخلق أعمالًا فَنِيَّة؛ الأفراد فحسب يفعلون ذلك. والأصالةُ بوصفها دليلًا على التعبير الفَنِي، وهذا ما أود قوله، حاضرةٌ في الفَنِّ الرفيع في كل مكان، حتى في الثقافات الصينيَّة الأقدم وبعض من ثقافات شعوب بيويلو في جنوب غرب أمريكا، حيث [ثقافة] التواضع التقليديَّة تتطلب التقليل من شأن الانفراديَّة. ومن مراكز الفَنِّ الكبرى في عالم اليوم إلى المجتمعات الصغيرة التي لا مكان فيها للتمايز بين الفَنِّ الرفيع/ الهابط مثلما نفهمه، يقر الناس بمبدأ جديَّة الغرض. ويمكنني القول، بناءً على تجربتي في غينيا الجديدة، إن هناك فهمًا واضحًا في أوساط الفَنَّانين الخبراء، في الثقافات السائدة في منطقة نهر سيبك، للفرق الهائل بين منحوت مُعد للبيع إلى السياح ومنحوت آخر مُصمم لإله أو لأحد الأسلاف. فإن كان النحات أو النقَّاش يريد صنع درع مُزخرف تعتمد عليه حياته ذاتها، فإنه سينقش صورة السلف الحامي على الوجه الأمامي للدرع بأقصى درجات جديَّة الغرض التي لن تجدها في الحُلي الرخيصة التي تُباع على السياح. وعن النحت المُتقن والمناسب، قال الفَنَّان بيتا مانغل من غينيا الجديدة للاثنوجرافي ديرك سمدت: «يجب أن تُركز، وأن تحشد قواك، أن تُفكر كثيرًا وتستلهم. يجب أن تُفكر مليًّا بالشكل الذي تُريد أن تنحته في الخشب. ويجب أن تشعر بذلك في داخلك، في قلبك». ولا يشك في أن هذا السمو الروحي كان الدافع وراء خلق الكثير من المنحوتات الأفريقيَّة العظيمة. ويخال لي أن البناء النفسي للتعبير

الأصيل في هذا السياق متماثل مع شعور البناء النفسي للحرفي في القرون الوسطى الذي مع علمه أن عمله اليدوي سيوضع في مكانٍ مرتفعٍ في الكاتدرائيَّة بعيدًا عن مدى رؤية الإنسان المباشرة، إلا أنه يغدق عليه كل ما لديه من محبةٍ وعناية. إذ سيرى الإله عمله إلى الأبد.

ولا بدَّ من أن ما استنتجه موري، من أن الروائع الفَنِيَّة ستوجد، على الأرجح، في ثقافات وأزمان مُكرسة ومُلتزمة بالرؤى المتعالية التي تجد ما يبررها في العقيدة الدينيَّة، يجد دعمًا له بالقوة الهائلة التي تمتعت بها الفنون في إيطاليا في عصر النهضة (مقارنةً بتدهور الفنون العظيمة في العصور الساخرة والمُتهكِّمة مثل عصرنا الحالي). مع ذلك، فإن الجديَّة المُطلقة للغرض تنبع من الفرد في نهاية المطاف لا من الثقافة، ويكشف الكثير من الفَنَّانين والموسيقيين والكُتاب عن التزام قهري نادر ومعتاد لحل المشكلات الفَنِيَّة التي يواجهونها في عملهم. يمثل الفَنُّ بالنسبة لفَنَّانين مثل شكسبير وبيتهوفن وهوكوساي وفاغنر الخير والجمال المتعالي لا محض انعكاس لأي شيء آخر؛ إنه مثال ديني أو أخلاقي واضح المعالم، أو حتى نظريَّة جمال. إن التزام الكثير من الفَنَّانين العظماء ينبع من داخلهم ومتمحور حول فَنِهم ومشكلاته وفرصه، لا حول فلسفتهم أو معتقدهم الديني.

4. **المسافة:** يخلق البشر أعمالًا فَنِيَّة لإسعاد بعضهم بعضا، هذا مؤكد. لكن ثمة موضوعيَّة باردة فيما يتصل بالأعمال الفَنِيَّة العظيمة؛ فالعوالم التي تخلقها هذه الأعمال لا تكترث كثيرًا

لاحتياجاتنا ورغباتنا المُلحة؛ وبالمثل فهي لا تعكس أي نيَّة من جانب صانعيها لتملُّقنا والتزلف إلينا. وعلى النقيض، فإن التملق للمشاهدين هو إحدى الوظائف الرئيسة للطرف المناقض من الجمال الفَنِّي الأصيل، ولا أعني بذلك القبح (الذي قد يكون مكونًا مُهمًّا في الجمال)، بل الكيتش أو الفَنَّ الهابط. بوسع مفردة «الكيتش» أن تصف الحُلي الزهيدة التافهة أو زهيدة الثمن غير المؤذية، أو أشياء مصنوعة لخلب لب الأطفال، مع أن المفهوم ذاته يشغل موقعًا أكثر ضررًا في ميدان الفَنِّ الرفيع لارتباطه بنوعٍ من الفَنِّ المُزيف الذي يدعي القدرة على التبصر أو بلوغ التجلي لكنه مُصمم على تملق المُستهلكين وإرضائهم.

في تأمله للكيتش في كائن لا تُحتمل خفته، لحظ ميلان كونديرا الوعي الذاتي الجوهري الذي يعززه الكيتش. إذ يستدعي العمل الفَنِّي المزيف، مثلما يبين كونديرا، ذرف «الدمعة الثانية». أما الدمعة الأولى فَنذرفها في حضرة حدث مأساوي ومُثير للشفقة، وربما جميل. تُذرف الدمعة الثانية إقرارًا منا بطبيعتنا الحساسة وبقدرتنا المُبهرة على الشعور بالشفقة وفهم عواطف أو جمال مثل هذا. ولهذا، يمثل حب الكيتش، في أصله، نوعًا من مديح الذات. يقول كلايف بيل، في نقدٍ ساخرٍ له للوحة الطبيب للسير لوك فيلدز (1891، معرض تيت)، إنَّ هذه اللوحة الشهيرة لطبيب متأمل وطفلة مريضة مستلقية على السرير يخلق ما سماه بالعاطفة «المزيفة». إن ما تمنحه

هذه اللوحة لنا لا «الشفقة والإعجاب، بل إحساس بالرضا الذاتي الناجم عن شعورنا بالشفقة والسماحة».

يعلن الكيتش صراحةً أنه «جميل وعميق ومؤثر أو مهم». لكنه لا يكترث لمحاولة التمتع بهذه الخصائص، لأنه يدور عمليًا حول الجمهور الذي سيشاهده أو حول مالكه. إن نقطة الإحالة المرجعيَّة بالنسبة له هي دائما «أنا»: احتياجاتي وأذواقي ومشاعري العميقة واهتماماتي الروتينيَّة وأخلاقياتي المُحببة. ولذا، فإن مجموعة باهظة الثمن وفاخرة من «أعمال الأدب العظيمة مربوطة في غلاف جلدي مشغول يدويًا» لا توجد من أجل الأعمال الأدبيَّة الفعليَّة التي تضمها بين دفتيها. بل هي تُعرض في غرفة المعيشة كتأكيد على رُقي مالكها وذوقه الرفيع. (يمكن للذوق الأدبي الرفيع أن يتجلى بشكلٍ أفضل في رف من الكتب ذي الصفحات مطويَّة الزوايا والأغلفة الورقيَّة المتهرِّئة مثل روايتي موبي دك ومدل مارج وغيرها. لكن وصولها إلى هذه المرحلة يعني أنها قد قُرِئت كثيرًا).

إنَّ الكيتش لا يعرض شيئًا جديدًا عمليًا، ولا يغير شيئًا في روحك المشعة المرحة، بل العكس هو ما يحدث، إنه يحييك لأنك شخصيَّة راقية تُمثله في الأصل. وبناءً على الموضوع (سواء أكان هذا الموضوع متضمنًا في لوحة الأيدي المتضرعة للفَنَّان الألماني البرخت دورر، أو دُمى دببة البحر أو الحيتان)، بوسع الكيتش أن ينهض بوظيفة عرض الروحانيَّة العميقة لمالكه أو أخلاقه الرفيعة، إضافةً إلى حساسيته البيئيَّة. وبوسع الأدب والفلسفة أيضًا تقديم

الأعمال الهابطة عن طريق التحليل المتراخي لمشكلات الحياة المبني على تبصرات تقليديَّة مبتذلة في أسرار الكون. وفي هذا الجانب، تُعد الصوفيَّة المُدعية لهيرمان هيسه ورسائل خليل جبران المكسوة بإيقاعات إنجيليَّة زائفة من أعمال الكيتش. ودعونا لا ننسَ عروض مسارح برودواي المُبهرجة التي تُقلد الأعمال الأوبراليَّة الجادة (المملة للغاية!)، وتُقدم توليفة من الموسيقى النشاز والكَليشات الدراميَّة الممزوجة بالصراخ إضافةً إلى القمم الباردة البيضاء المصنوعة من دعائم من الورق المقوى.

وبالطبع، فإن النسخ الصادقة المُقلدة لروائع عصر النهضة أو المناظر الطبيعيَّة في لوحات سيزان المُعلقة في غرف النوم الواسعة أو المنازل لا تختلف كثيرًا من حيث كونها أعمال الكيتش عن تسجيل المعزوفات الموسيقيَّة. وبالمثل، فإن الأشياء والمواد المُبسطة ليست موجهةً لأذواق الأطفال. يخطئ البالغون عندما يرفضون المقطع الخاص بالسمفونيَّة الرعويَّة لبيتهوفن الذي ضمنته شركة ديزني في فيلمها الأصلي «فانتازيا» (1940) بآلهته وحصانه الأسطوري الصغير. قد تكون سلسلة الأحداث في الفيلم سخيفة ومبتذلة، لكن الاستماع إلى معزوفة «المسيح على جبل الزيتون» لبيتهوفن كان أمرًا مثيرًا للعديد من الشباب آنذاك. وبالمثل، فإننا لا نشعر دائمًا بخيبة الأمل عندما تعود بنا الذاكرة إلى الأعمال الفَنِيَّة التي أثرت فينا في طفولتنا: أمسك بيدك نسخةً من رواية شبكة شارلوت للروائي الأمريكي إلوين برووكس وايت، وستشعر، على الأغلب،

أنها لا تزال ذلك الكتاب الرائع الذي قرأته في الطفولة.

لا يزال دوشامب يتعرض للانتقاد والهجوم لوضعه على قاعدةٍ الشيء الأكثر بشاعةً الذي أمكنه العثور عليه، أي المبولة مثلما أسلفنا، وعرضها بوصفها عملًا فَنِيًّا. ومع ذلك، كانت حركته المُسلية هذه، التي لا تبدو شيئًا يستحق النظر إليه، كانت فعلًا من عبقريَّة ساخرة، والسخرية على اختلاف أنواعها، هي الغريم الأبرز للكيتش. يتطلب الكيتش العالي صرامةً وجديَّة فائقةً زائفة وطفيليَّة في جوهرها، ونجاحه لا يعتمد على التعبير عن المشاعر العميقة، بل على تذكير المناظر بها. وهذا يسلط الضوء، توافقًا، على تطوُّر حديث طريف في التاريخ: فمن خلال الإصرار على التعامل مع دوشامب بجديَّة بالغة وتجاهل طبقات السخرية والتهكم في «النافورة»، يكون أتباع هذا الفَنَّان المعاصرون ومؤيدو نظريَّة الفَنِّ قد عادوا إلى مثال الفَنِّ البرجوازي التقليدي الخاص بالجديَّة العالية. فماذا بعد ذلك: عزف جون كيج الصاخب على البيانو؟ وبهذا الصدد، يمكن للكثير من الأعمال الجاهزة المُقلدة مثل «السرير الفوضوي» للفَنَّانة تريسي أيمن، أو «سمكة القرش المحفوظة» للبريطاني داميان هيرست أن توضع في خانة أعمال الكيتش، بنحوٍ يثير الريبة، والشيء نفسه عن الكَرش المنتفخ المُبتذل الذي يمكن أن يظهر في أي مكان حتى في معارض وكلاء الفَنِّ الحديثة. ولا يتعلق الأمر بغرف المعيشة في منازل أفراد الطبقة الوسطى، بل أيضًا في الأمان النخبويَّة.

***

5

وخلافًا لتجربة التعامل مع عمل الكيتش، تتسم روحانيَّة الروائع الفَنِيَّة التي يجري الحديث عنها في العادة وطبيعتها الأخرويَّة أنها أصيلة وحقيقيَّة، وتنطوي على شعور-يتملك المُلحد والمؤمن على حدٍ سواء- أن الوقوف أمام إحدى التحف الفَنِيَّة تجعلك تشعر أنك بحضرة قوة تتجاوز كل ما يمكنك تخيله، شيء أعظم مما يمكن أن تكونه أو ستكونه. إنَّ الشعور بالنشوة التي تُحدثها الروائع الفَنِيَّة لا يضاهيها أي شعور آخر؛ إنه شعور يأخذك بعيدًا عن نفسك. قد يعزو المؤمنون كل ذلك إلى قوة الإله بينما يعزوه الداروينيون الإنسانيون إلى القوة الإعجازيَّة للعبقريَّة البشريَّة. سيقارب كلاهما هذه الأعمال كمتضرعين: إننا نستسلم لها ونسمح لها أن تأخذنا إلى حيث تُريد.

قد تبدو الروائع الفَنِيَّة في عصرنا الحالي بعيدة كل البعد من أول محاولة طلي لوجه الإنسان بالدهان الأصفر أو أول نغمات موسيقيَّة تردَّدَ صداها في الكهوف القديمة. بيد أنَّ ما بدأه أسلافُنا انتشر عبر العالم في الفَنِّ العالي والمتدني. ولا نزال، على شاكلة أسلافنا، نُعجب بالمهارة العالية والخبرة التقنيَّة الفذة. إذ يأسرنا التعبير الشخصيّ المتأنق مثلما تغمرنا الدهشة لرؤية شيء جديد

ابتدعه فَنَّان. لا تزال عوالم الفَنِّ المُتخيلة نابضة ومشعة في مسرح العقل، ومُشبعة بالعواطف الأكثر عمقًا وتأثيرًا؛ فهي بؤرة الاهتمام الذاهل والنشوان، إذ إنها تُقدم تحديات فكريَّة يمنح التغلب عليها لذة ما بعدها لذة. وفوق كل ذلك، إنَّ ما نشترك به مع أسلافنا هو شعور بالتقدير والتواصل مع بشر آخرين عبر الواسطة الفَنِّيَّة.

ولأننا منشغلون بوسائل التواصل البراقة، وتجارب الحياة اليوميَّة الصاخبة، ننسى أننا لا نزال قريبين من نساء ورجال ما قبل التاريخ الذين كانوا أول من وجد الجمال في هذا العالم. إنَّ دماءهم تجري في عروقنا. وغريزة الفَنِّ التي نمتلكها تعود لهم.

***

شكرٌ وتقديرٌ

أُدين بالفضل إلى العديد من الأشخاص الذين لم يبخلوا عليَّ بالنصيحة والإلهام وساعدوني في لمّ أطراف هذا المشروع، ومن بينهم: الكسندر سيسونسكي، ونويل فِلمنغ وهيربرت فَنغاريت الذي شجعني على الاهتمام بالنظريَّة الجماليَّة. وكان سدني هوك مُعلمًا رائعًا ومثالًا لامعًا للتفكير المستقل. وأرشدتني ألن ديسانياك، الباحثة السابقة لعصرها، إلى الجماليات الداروينيَّة، وشكلت مصدر إلهام لي في مغامراتي الأولى في هذا الميدان. وكان ستيف بينكر، من حيث الرؤية والمزاج، وفي بعض جوانب شخصيته، على النقيض تمامًا من ألن، على الرغم من أن تحليله الرائع واستفساراته المتواصلة قد تبدت تأثيراتهما في جميع أجزاء الكتاب، ومنها العنوان. وفضلًا عن هذين المفكرين، يسعدني أن أتقدم بوافر الشكر والتقدير لكل من جوزيف كارول وبريان بويد لخبرتهما وتبصراتهما القيمة. والشكر موصول أيضًا للمؤلفين نويل كارول ودوغ داتن وجوليوس مورافيسك وستيفن ديفز والكس نيل وبيرت كوك وثيري لينين وري سوهل وريتشارد أ. بوسنر وإيهاب حسن وديفيد غالوب وألرك هوبر وجيوفري ميلر وجوزيف بالينسك ووين لوريمر وفرانسيس سبارشوت ووافرد فان دامي وكرس بويلان وبروس الس وساتوشي

كانازاوا وغراهام مكدونالد وسيمون كمب وأيان ستيوارد وري بربل وجوناثان هيدت وجيوف كاري وبن داتن وسونيا داتن وسوزان فوغل والراحل ليو فليشمان. وكان لكاتي هندرسن دور كبير في تطوير فكرة الكتاب. ومن باب الإقرار بالفضل لأهله، يسعدني التوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى بيتر غينا، المُحرر النابه الذي استثمر موهبته الرائعة في متابعة تفاصيل طبع الكتاب منذ لحظة تسلمه إلى المسوَّدات النهائيَّة. كان بيتر، كثير الشبه بصديقي ووكيلي جون بروكمان، من أوائل من اعتقد بمقاربتي للمسائل الجماليَّة. وأنا أدين بالفضل لهما كليهما. ولن أنسى ما حييت ما أبدته زوجتي، مارغريت داتن، من دعم وتعاون، وحديثها معي طوال أعوام عن الفَنِّ والموسيقى والأدب والحياة. وهذا الكتاب هديتي لها ولأطفالنا، مع خالص حبي.

كرايستجيرج، نيوزلاند.

***

Bibliography

1. Abusabib, Mohamed A. (1995). African Art: An Aesthetic Inquiry. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
2. Aiken, Nancy E. (1998). The Biological Origins of Art. Westport, Connecticut: Praeger.
3. Algoe, Sara B., and Jonathan Haidt. (2008). "Witnessing Excellence in Action: The 'Other-praising' Emotions of Elevation, Gratitude, andAdmiration." Journal of Personality and Social Psychology, forthcoming.
4. Appleton, Jay. (1975). The Experience of Landscape. New York: Wiley.
5. Aristotle. (1965). The Poetics. Trans. Richard Janko. Indianapolis: Hackett.
6. ———. (1984). The Politics. Trans. Carnes Lord. Chicago: University of Chicago Press.
7. Balling, J. D., and J. H. Falk. (1982). "Development of Visual Preference for Natural Environments." Environment and Behavior 14:5–28.
8. Barash, David P., and Nanelle Barash. (2005). Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature. New York: Delacorte Press.
9. Barkow, Jerome H., Leda Cosmides, and John Tooby, eds. (1992). The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture. New York: Oxford University Press.
10. Baron-Cohen, Stephen. (1995). Mindblindness: An Essay on Autism and the Theory of Mind. Cambridge, Massachusetts: Bradford/MIT Press.
11. Barthes, Roland. (1977). "The Death of the Author," in

Image/Music/Text. Trans. Stephen Heath. New York: Hill & Wang.

12. Beardsley, Monroe C. (1958). Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism. New York: Harcourt, Brace & World.
13. ———. (1970). The Possibility of Criticism. Detroit: Wayne State University Press.
14. ———. (1984). "Art and Its Cultural Context." Communication and Cognition 17:27–45.
15. Bedaux, Jan Baptist, and Brett Cooke, eds. (1999). Sociobiology and the Arts. Amsterdam: Rodopi.
16. Bell, Clive. (1958). Art. New York: Capricorn. Originally published in 1913.
17. Bloch, Maurice. (1977). "The Past and the Present in the Present." Man 12:278–92.
18. Blocker, H. Gene. (1994). The Aesthetics of Primitive Art. Lanham, Mary land: University Press of America.
19. Bloom, Paul. (2004). Descartes' Baby: How the Science of Child Development Explains What Makes Us Human. New York: Basic Books.
20. Boaz, Franz. (1955). Primitive Art. New York: Dover. Originally published in 1927.
21. Bond, E. J. (1975). "The Essential Nature of Art." American Philosophical Quarterly 12:177–83.
22. Booker, Christopher. (2004). The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories. New York: Continuum.
23. Boyd, Brian. (2005). "Evolutionary Theories of Art," in Gottschall and Wilson (2005).
24. ———. (2009). On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction.
25. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.

26. Boyer, Pascal. (2001). Religion Explained: The Evolutionary Origins of Religious Thought. New York: Basic Books.
27. Brough, John. (1991). "Who's Afraid of Marcel Duchamp?" in Philosophy and Art, ed. Daniel O. Dahlstrom. Washington: Catholic University of America.
28. Brown, Donald E. (1991). Human Universals. Philadelphia: Temple University Press.
29. Bunzel, Ruth. (1929). The Pueblo Potter: A Study of Creative Imagination in Primitive Art. New York: Columbia University Press.
30. Buss, David M. (1994). The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating. New York: Basic Books.
31. ———. (1999). Evolutionary Psychology: The New Science of the Mind. Boston: Allyn & Bacon.
32. Buss, David M., ed. (2005). The Handbook of Evolutionary Psychology. Hoboken, New Jersey: John Wiley.
33. Carroll, Joseph. (2004). Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature. New York: Routledge.
34. ———. (2006). "The Human Revolution and the Adaptive Function of Literature." Philosophy and Literature 30:33–49.
35. Carroll, Noël. (1994). "Identifying Art," in Institutions of Art:
36. Reconsiderations of George Dickie's Philosophy, ed. Robert J. Yanal.
37. University Park: Pennsylvania State University Press.
38. ———. (1999). The Philosophy of Art: A Contemporary Introduction. New York: Routledge.
39. ———, ed. (2000). Theories of Art Today. Madison: University of Wisconsin Press.
40. ———. (2009). On Criticism. New York: Routledge.

Cascardi, Anthony J., ed. (1987). Literature and the Question of Philosophy. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

41. Coe, Kathryn. (2003). The Ancestress Hypothesis. Piscataway, New Jersey: Rutgers University Press.
42. Collingwood, R. G. (1938). The Principles of Art. Oxford: Oxford University Press.
43. Cooke, Brett, and Frederick Turner, eds. (1999). Biopoetics: Evolutionary Explorations in the Arts. Lexington, Kentucky: ICUS Books.
44. Coote, Jeremy, and Anthony Shelton, eds. (1992). Anthropology, Art, and Aesthetics. Oxford: Clarendon Press.
45. Cosmides, Leda, and John Tooby. (2000). "Evolutionary PsychologyandtheEmotions,"inHandbookofEmotions, ed. M. Lewis and J. M. Haviland-Jones, 2nd ed. New York: Guilford.
46. ———. (2000). "Consider the Source: The Evolution of Adaptations for and Metarepresenta tion," in Metarepresenta tions, ed. Dan Sper-ber. New York: Oxford University Press.
47. Cronin, Helena. (1991). The Ant and the Peacock: Altruism and Sexual Selection from Darwin to Today. Cambridge: Cambridge University Press.
48. Currie, Gregory. (2004). Arts and Minds. New York: Oxford UniversityPress.
49. Daly, Martin, Catherine Salmon, and Margo Wilson. (1997). "Kinship: The Conceptual Hole in Psychological Studies of Social Cognition and Close
50. Relationships," in Evolutionary Social Psychology, ed. J. A. Simpson and D. T. Kenrick. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum.

51. Danto, Arthur C. (1964). "The Artworld." Journal of Philosophy 61:571–84.
52. ———.(1981)The Transfiguration of the Commonplace. Cambridge: Harvard University Press.
53. ———. (1986). "Appreciation and Interpretation," in The Philosophical Disenfranchisement of Art. New York: Columbia University Press.
54. ———. (1988). "Artifact and Art," in the exhibition cata logue for ART/artifact. New York: Center for African Art.
55. ———. (1997). "Can It Be the 'Most Wanted' Even if Nobody Wants It?"Wypijewski (1997).
56. Darwin, Charles. (1896a). The Descent of Man, and Selection in Relation toSex. New York: Appleton. Originally published in 1871.
57. ———. (1896b). The Expression of the Emotions in Man and Animals.
58. New York: Appleton. Originally published in 1872.
59. Davies, Stephen. (1991). Definitions of Art. Ithaca: Cornell University Press.
60. ———. (2000). "Non-Western Art and Art's Definition," in Noël Carroll (2000).
61. ———. (2004). "The Cluster Theory of Art." British Journal of Aesthetics 44:297–300.
62. Davies, Stephen, and Ananta Charana Sukla, eds. (2003). Art and Essence. Westport, Connecticut: Praeger.
63. Dennett, Daniel C. (1995). Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life. New York: Simon & Schuster.
64. Derrida, Jacques. (1983). "Signature Event Context," in Margins of Philosophy. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.

65. Dickie, George. (1974). Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca: Cornell University Press.
66. ———. (1991). The Republic of Art and Other Essays. New York: Peter Lang. The essay "The Republic of Art" was first published in 1969.
67. Dissanayake, Ellen. (1990). What Is Art For? Seattle: University of Washington Press.
68. ———. (1992). Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why. New York: Free Press; also in a new edition (2001) from University of Washington Press.
69. ———. (1998). "Komar and Melamid Discover Pleistocene Taste." Philosophy and Literature 22: 486–96.
70. ———. (2000). Art and Intimacy: How the Arts Began. Seattle: University Washington Press.
71. Dolnick, Edward. (2008). The Forger's Spell: A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century. New York: HarperCollins.
72. Dutton, Denis. (1993). "Tribal Art and Artifact." Journalof Aesthetics and Art 51:13–21.
73. ———. (1994). "The Experience of Art Is Paradise Regained: Kant on Free and Dependent Beauty." British Journal of Aesthetics 34:226–41.
74. ———. (2000). "But They Don't Have Our Concept of Art," in Noël Carroll (2000).
75. ———.(2001)."AestheticUniversals,"inTheRoutledge Companion to Aesthetics, ed. Berys Gaut and Dominic McIver Lopes. London: Routledge.
76. ———. (2007). "Shoot the Piano Player." New York Times, February 26.
77. ———, ed. (1983). The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art, Berkeley

78. The Forger's Art: Forgery and the Philosophy and Los Angeles: University of California Press.
79. Ekman, Paul. (2003). Emotions Revealed. New York: Henry Holt.
80. Foucault, Michel. (1969). "What Is an Author?" in Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism, ed. Josué V. Harari. Ithaca: Cornell University Press.
81. Roger. (1923). "Negro Sculpture," in Vision and Design. London: Chatto Windus.
82. Gaut, Berys. (2000). "Art as a Cluster Concept," in Noël Carroll (2000).
83. ———. (2005). "The Cluster Account of Art Defended." British Journal of Aesthetics British Journal 45:273–88.
84. Geertz, Clifford. (1973). The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books.
85. Alfred. (1992). "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology," in Coote and Shelton (1992).
86. ———. (1998). Art and Agency: An Anthropological Theory. New York: Oxford University Press.
87. Gilbert, Avery. (2008). What the Nose Knows: The Science of Scent in Everyday Life. New York: Crown Publishers.
88. Goldwater, Robert. (1962). The Great Bieri. New York: Museum of Primitive Art.
89. Goodman, Nelson. (1968). Languages of Art. Indianapolis: Hackett.
90. ———. (1983). "Art and Authenticity," in Dutton (1983).
91. Gottschall, Jonathan, and David Sloan Wilson, eds. (2005). The Literary Evolution and the Nature of Narrative. Evanston: Northwestern Press.

92. Gould, Stephen Jay. (1992). "Male Nipples and Clitoral Ripples," in BullyBrontosaurus. New York: Norton.
93. ———. (1997). "Evolution: The Pleasures ofPluralism." New York Review Books, June 26.
94. Gould, Stephen Jay, and Richard C. Lewontin. (1979). "The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the AdaptationistProgramme." Proceedings of the Royal Society ofLondon 205:281–88.
95. Guthrie, R. Dale. (2005). The Nature of Paleolithic Art. Chicago: University Chicago Press.
96. Hansen, Brian. (1998). "Height-To-Head Ratio as a Marker of Status in Idealized Repre sentations of Adult Human." Presentation to the Human Repre sentations of Adult Human." Presentation to the Human Behavior and Evolution Society. Davis, California, July 11.
97. Hart, Lynn M. (1995). "Three Walls: Regional Aesthetics and the International Art World," in The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology, George E. Marcus and Fred R. Myers. Berkeley: University of California George E. Marcus and Fred R. Myers. Berkeley: University of California Press.
98. Hassan, Ihab. (2006). "Postmodernism? A Self-Interview." Philosophy and Literature Hebborn, Eric. (1993). Drawn to Trouble. New York: Random House.
99. Hogan, Patrick Colm. (2003). The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotions. Cambridge: Cambridge University Press.
100. Humble, P. N. (1982). "Duchamp's Readymades: Art and Anti-art." British Journal of Aesthetics 22:52–64.
101. Huron, David. (2006). Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation. Cambridge: MIT Press. Cambridge: MIT Press.

102. Immanuel. (1987). Critique of Judgment. Trans. Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett.
103. Kaplan, Stephen. (1992). "Environmental Preference in a Knowledge-Seeking, Knowledge-Using Organism," in Barkow et al. (1992).
104. Kaplan, Stephen, and Rachel Kaplan. (1982). Cognition and Environment:Functioning in an Uncertain World. New York: Praeger.
105. Koestler, Arthur. (1955). "The Anatomy of Snobbery." Anchor Review 1:1–25. 1:1– Kohn, Marek. (1999). As We Know It: Coming to Terms with an Evolved As We Know It: Coming to Terms with an Evolved Mind. London: Granta Books.
106. Korsmeyer, Carolyn. (1999). Making Sense of Taste: Food and Philosophy. Ithaca: Cornell University Press.
107. Kuhn, Thomas S. (1962). The Structure of Scientific Revolutions. Chicago: of Chicago Press.
108. Kulka, Tomas. (1996). Kitsch and Art. University Park: Pennsylvania State Press.
109. Kundera, Milan. (1984). The Unbearable Lightness of Being. Trans. Michael Henry Heim. New York: Harper & Row.
110. Lamarque, Peter. (2009). The Philosophy of Literature. Oxford: Blackwell.
111. Lenain, Thierry. (1997). Monkey Painting. London: Reaktion Books.
112. ———. (1999). "Animal Aesthetics and Human Art," in Bedaux and Cooke (1999).
113. Leslie, A. (1987). "Pretense and Repre sentation: The Origins of 'Theory Mind,' " Psychological Review 94:412–26.
114. Levinson, Jerrold. (1990). "Defining Art Historically," in

Music, Art, and Metaphysics. . Ithaca: Cornell University Press.
115. Lloyd, Elisabeth A. (2005). The Case of the Female Orgasm: Bias in the Science Evolution. Cambridge: Harvard University Press.
116. Lopez, Jonathan. (2008). The Man Who Made Vermeers: Unvarnishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren. New York: Harcourt.
117. Martindale, Colin. (1990). The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change. New York: Basic Books.
118. Mead, Margaret. (1949). Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World. New York: William Morrow.
119. Meyer, Leonard B. (1983). "Forgery and the Anthropology of Art," in Dutton (1983).
120. Miller, Alan S., and Satoshi Kanazawa. (2007). Why Beautiful People Have More Daughters. New York: Penguin/Perigee.
121. Miller, Geoffrey F. (2000). The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped Evolution of Human Nature. New York: Doubleday.
122. ———. (2001). "Aesthetic Fitness: How Sexual Selection Shaped Artistic Virtuosity as a Fitness Indicator and Aesthetic Preferences as Mate Choice Criteria." Bulletin of Psychology and the Arts 2.1:20–25.
123. ———. (2003) "Fear of Fitness Indicators: How to Deal with Our Ideological Anxieties About the Role of Sexual Selection in the Origins of Human Culture," in Being Human. Wellington: Royal Society of New Zealand.
124. Mills, John FitzMaurice, and John M. Mansfield. (1979). The Genuine Article: The Making and Unmasking of

Fakes and Forgeries. New York: Universe Books. Mithen, Steven. (2003). "Handaxes: The First Aesthetic Artifacts," in Voland and Grammer (2003).

125. ———. (2006). The Singing Neanderthal: The Origins of Music, Language, Mind, and Body. Cambridge: Harvard University Press.
126. Moravcsik, Julius. (1988). "Art and Its Diachronic Dimensions." Monist 71.2:157–70.
127. ———. (1991). "Art and 'Art,' " Midwest Studies inPhilosophy 16:302–13.
128. ———. (1993). "Why Philosophy of Art in Cross-Cultural Perspective?" Journal of Aesthetics and Art Criticism 51:425–36.
129. Murray, Charles. (2003). Human Accomplishment: The Pursuit of Excellence in Arts and Sciences, 800 b.c. to 1950. New York:
130. HarperCollins.
131. Nehamas, Alexander. (1981). "The Postulated Author: Critical Monism as Regulative Ideal." Critical Inquiry 8:133–49.
132. ———. (1987). "Writer, Text, Work, Author," in Cascardi (1987).
133. Nettle, Daniel. (2002). "Women's Height, Reproductive Success, and the Evolution of Sexual Dimorphism in Modern Humans." Proceedings of Proceedings of the Royal Society 269:1919–23.
134. Novitz, David (1998). "Art by Another Name." British Journal of Aesthetics 38:12–32.
135. Orians, Gordon H., and Judith H. Heerwagen. (1992). "Evolved Responses Landscapes," in Barkow et al (1992).
136. Otten, Charlotte M., ed. (1971). Anthropology and Art:

Readings in Cross-Cultural Aesthetics. Garden City, New York: Natural History Press.

137. Pfeiffer, John E. (1982). The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of and Religion. New York: Harper & Row.
138. Pinker, Steven. (1994). The Language Instinct. New York: William Morrow.
139. ———. (1997). How the Mind Works. New York: W. W. Norton.
140. ———. (2002). The Blank Slate. New York: Viking.
141. ———. (2005). "How Does the Mind Work?" Mind
142. ———.(2007)."TowardaConsilientStudyofLiterature," review of Gottschall and Wilson (2005). Philosophy and Literature 31:161–77.
143. Pinker, Steven, and Paul Bloom. (1992). "Natural Language and Natural Selection," in Barkow et al. (1992).
144. Posner, Richard. (1997). "Against Ethical Criticism." Philosophy and Literature 21:1–27.
145. Rubin, Paul H. (2002). Darwinian Politics: The Evolutionary Origin of Freedom. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
146. Rubin, William S. (1984). Dada, Surrealism, and Their Heritage. New York: Abrams.
147. Ruso,Bernhart,LeeAnnRenninger,andKlausAtzwanger. (2003). "Human Habitat Preferences: A Generative Territory for Evolutionary Aesthetics Research," in Voland and Grammer (2003).
148. Schiller, Friedrich. (1967). On the Aesthetic Education of Man. Trans. Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby. Oxford: Oxford University Press. Originally published in 1794.Searle, John R. (1958). "Proper

Names." 67:166–73.
149. Shiner, Larry, and Yulia Kriskovets. (2007). "The Aesthetics of Smelly Art." Journal of Aesthetics and Art Criticism 65:273–86.
150. Sibley, Frank. (2001). "Tastes, Smells, and Aesthetics," in Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics. Oxford: Oxford University Press.
151. Simonton, Dean Keith. (1999). Origins of Genius: Darwinian
152. Perspectives Creativity. New York: Oxford University Press.
153. Singh, Devendra, and Robert K. Young. (1995). "Body Weight, Waist-to-Ratio, Breasts, and Hips: Role in Judgments of Female Attractiveness and Desirability for Relationships." Ethology and Sociobiology 16:483.
154. Smidt, Dirk. (1990). "Kominimung Sacred Woodcarvings," in The Language Sober, Elliott, and David Sloan Wilson. (1998). Unto Others: The Evolution Psychology of Unselfish Behavior. Cambridge: Harvard University Press.
155. Sparshott, Francis. (1982). The Theory of the Arts. Princeton: Princeton University Press.
156. ———. (1999). The Concept of Criticism. Christchurch, New Zealand: Cybered-itions. Originally published in 1967.
157. Stern, Laurent. (1980). "On Interpreting." Journal of Aesthetics and Art Criticism 39:119–29.
158. Storey, Robert. (1996). Mimesis and the Human Animal: On the Biogene tic Foundations ofLiterary Represen tation. Evanston: Northwestern University Press.
159. Sugiyama, Michelle Scalise. (2005). "Reverse-

Engineering Narrative: Evidence of Special Design," in Gottschall and Wilson (2005).
160. Swirski, Peter. (2008). Of Literature and Knowledge: Explorations in Narrative Thought Experiments, Evolution, and Game Theory. London: Routledge.
161. Symons, Donald. (1979). The Evolution of Human Sexuality. New York: Oxford University Press.
162. Tavinor, Grant. (2005). "Video Games and Interactive Fiction," Philosophy Philosophy and Literature 29:24–40.
163. ———. (2009). The Art of Videogames. Oxford: Blackwell.
164. Telfer, Elizabeth. (1996). Food for Thought. London: Routledge.
165. Thornhill, Randy. (1998). "Darwinian Aesthetics," in Handbook of Evolutionary Psychology, ed. Charles Crawford and Dennis Krebs, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum.
166. Tolstoy, Leo. (1960). What is Art? Trans. Aylmer Maude. Indianapolis: Bobbs-Merrill. Originally published in 1896.
167. Tooby, John, and Leda Cosmides. (1990). "The Past Explains the Present: Emotional Adaptations and the Structure of Ancestral Environments." Ethology and Sociobiology 11:375–424.
168. ———. (2001). "Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction, and the Arts." SubStance 94/95:6–27.
169. Ulrich, Roger S. (1993). "Biophilia, Biophobia, and Natural Landscapes," The Biophilia Hypothesis, ed. Stephen R. Kellert and Edward O. Wilson. Washington: Shearwater/Island Press.

170. Damme, Wilfried. (1996). Beauty in Context: Towards an Anthropological. Van Damme, Wilfried. (1996). Approach to Aesthetics. Leiden: Brill.
171. Veblen, Thorstein. (1994). The Theory of the Leisure Class. New York: Dover. Originally published in 1899.
172. Vogel, Susan Mullin. (1991). "Elastic Continuum," in Africa Explores: 20th Century Voland, Eckart. (2003). "Aesthetic Preferences in the World of Artifacts: Adaptations for the Evaluation of Honest Signals?" in Voland and Grammer (2003).
173. Voland, Eckart, and Karl Grammer, eds. (2003). Evolutionary Aesthetics. Berlin: Springer-Verlag.
174. Wallin, Nils L., Björn Merker, and Steven Brown, eds. (1999). The Origins Music. Cambridge: MIT Press.
175. Weiner, James, ed. (1994). Aesthetics Is a Cross-cultural Category. Manchester: University of Manchester.
176. Werness, Hope B. (1983). "Han van Meegeren Fecit," in Dutton (1983).
177. Whorf, Benjamin Lee. (1956). Language, Thought, and Reality. Cambridge: MIT Press.
178. Wilson, David Sloan. (2002). Darwin's Cathedral: Evolution, Religion, and the Nature of Society. Chicago: University of Chicago Press.
179. ———. (2007). Evolution for Everyone. New York: Delacorte Press.
180. Wilson, Edward O. (1998). Consilience: The Unity of Knowledge. New York: Alfred A. Knopf.
181. Wimsatt, William K., and Monroe C. Beardsley. (1946). "The Intentional Fallacy."
182. Wimsatt, William K., and Monroe C. Beardsley. (1946). "The Intentional Sewanee Review 54:468–88.
183. Wittgenstein, Ludwig. (1958). Philosophical

Investigations, 2nd ed. New York: Macmillan. Originally published in 1953.

184. Wright, Robert. (1994). The Moral Animal. New York: Pantheon.
185. Wyndham Lewis, D. B., and Charles Lee. (2003). The Stuffed Owl: An Anthology of Bad Verse. New York: NYRB Classics. The first of many editions was published in 1930.
186. Wynne, Frank. (2006). I Was Vermeer: The Legend of the Forger Who Swindled Nazis. London: Bloomsbury.
187. Wypijewski, JoAnn, ed. (1997). Painting by Numbers: Komar and Melamid's Guide to Art. New York: Farrar, Straus & Giroux.
188. Zahavi, Amotz, and Avishag Zahavi. (1997). The Handicap Principle: AMissing Piece of Darwin's Puzzle. New York: Oxford University Press.
189. Zunshine, Lisa. (2006). Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel. Columbus: Ohio State University Press.

نُبذة عن المؤلف

يعمل دينيس دتون كأستاذ للجماليات وفلسفة الفَنِّ في جامعة كانتربري في نيوزلاند. وأسس، ولا يزال يعمل مُحررًا في المجلة البحثيَّة المعروفة (الفلسفة والأدب) التي تصدرها جامعة هوبكنز. وشارك أيضًا في بلورة فكرة واحدة من أهم المواقع الإلكترونيَّة المعنيَّة بالأخبار والآراء الخاصة بالعلم والفنون والأفكار، ولا يزال يعمل مُحررًا فيه؛ وهذا الموقع هو 'Arts &Letters Daily' الذي وصفته صحيفتا الغارديان والأوبزرفير أنه «الموقع الأفضل في العالم».

نُبذة عن المترجمين

هناء خليف غني: تدريسية في قسم الترجمة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، حاصلة على شهادة الدكتوراه في الأدب الإنكليزي من جامعة بغداد. نشرت عدداً من البحوث في مجال التخصص داخل العراق وخارجه، وشاركت في عددٍ من المؤتمرات والندوات، وترجمت عدداً من كتب الدراسات الأنثروبولوجية منها: أرين غلاسر ورا برجمان، العيش في الشوارع: أنثروبولوجيا التشرد. أنثروبولوجيا العنف والصراع. مارك غودويل، الاستسلام للمثالية: أنثروبولوجيا حقوق الإنسان. جون أور ودراغان كلايك، الدراما الحديثة والإرهاب جويس آن ويلي، الحركة الإسلامية الشيعية في العراق، بالاشتراك مع مصطفى نعمان أحمد.

أحمد إبراهيم: خريج كليَّة الصيدلة بجامعة دمنهور، معد ومترجم العديد من المقالات العلميَّة لموقع العلوم الحقيقيَّة، ومجلة العلوم الحقيقيَّة منذ عام 2016. شارك بترجمة كتب دوكينز ضد جولد» لكيم ستيرلني، « لماذا الجنس للمتعة» لجاريد دايموند، وفي صدد ترجمة كتاب «داروين والإله ومعنى الحياة».

سامر حميد: بيولوجي، وطالب دراسات عليا قسم البيئة في جامعة بغداد. ناشط عِلميٌ في المجال التطوُّريّ مُترجِم كتب: « أشهر 10 خرافات حول التطوُّر»، و»حقيقة التطوُّر» لكاميرون إم. سْمِيثْ. « لماذا ينجح التطوُّر وتفشل الخلقيَّة» لمات يانغ بول وغاي سترود. « عَشاء مع داروين « لجونـاثان سيلفرتاون. « تطوُّر كُلِّ شيء: كيف تنبثق الأفكار الجديدة» لمات ريدلي. « العقـل المعتـقِد» لمايكل شيرمر. « القاتل بجوارك: لماذا العقل مصمَّم للقتل» لديفيد باس. « لماذا الجنس للمتعة» لجاريد دايموند، « دوكينز ضد جولد» لكيم ستيرلني. ومؤخرًا، «فيروس العقل: كيف تصيب الميمات أدمغتنا» لريتشارد برودي.

***



غريزة الفن

الجمال، والتمتع، والتطور البشري

تُقدم هذه الصفحات طريقة للنظر إلى الفنون التي تطالعنا يوميًا سواء في مجال الكتابة أم النقد؛ طريقة أعتقدُ أنها أكثر وجاهةً، وقوة، وتوفر إمكانات أفضل من الخطاب المنعزل، والكتيم، الذي يُخمدُ وهجَ الجزء الأكبر من الدراسات الإنسانيَّة. آن الأوان للنظر إلى الفنون في ضوء نظريَّة التطور لتشارلز داروين؛ وللحديث عن الغريزة والفَنّ.

وبالتالي، ما الذي يُمكن لداروين أن يُخبرنا به عن الإبداع الفَنّي؟ بوسع النظريَّة الداروينيَّة، بطبيعة الحال، أن تُفسر السِّمات الجسميَّة، مثل وظيفة البنكرياس، أو أصبع الإبهام المعاكس، ولكن، ماذا عن شعر أميلي دنسن، أو شاكون، أو معزوفة الرقص السريعة للموسيقار يوهان سباستيان باخ، أو اللوحة التعبيريَّة التجريديَّة واحد: رقم 31، 1950 للرسام الأمريكيّ، جاكسن بولوك. قد يكون للبشر غريزة التزاوج، فهذا مُحتمل، أو غريزة الأمومة، فهذا جائز. ولكن غريزة الفَنّ! تبدو الفكرة ذاتها متناقضة ظاهريًا.





دار سطور للنشر والتوزيع
بغداد- شارع المتنبي- مدخل جديد حسن باشا
009647711002790
Email: bal_alame@yahoo.com